BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Tutto su Venezia
e sugli altri festival estivi

Sedici pagine di foto fuori testo

Commenti, rubriche e servizi di : *AMMANNATI, AUTERA, BERTIERI, CHITI, GAMBETTI, GRAZZINI, LAURA, PESCE, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXV - NUMERO 8-9 - AGOSTO-SETTEMBRE 1964

Sommario

BERT.: Taccuino della XXV Mostra . . . . Pag. I

Notizie varie . . . . » VII

LA XXV MOSTRA DI VENEZIA

FLORIS LUIGI AMMANNATI: *Venezia 1964* . . . . » 1

MARIO VERDONE: *Da Bergman ad Antonioni* . . . . » 7
I film in concorso
I film fuori concorso

LEONARDO AUTERA: *Prestigio e decadenza del cinema scandinavo* . » 30

ERNESTO G. LAURA: *Il primo Bergman: faticosa nascita di uno stile* » 58

GIACOMO GAMBETTI: *Appunti sui film fuori Mostra* . . . » 73

CLAUDIO BERTIERI: *Venezia documentario: un « Leone » all'Italia* . » 80
I film della Mostra del Documentario

ALBERTO PESCE: *Venezia ragazzi: ancora l'Est* . . . . . . » 107

I FESTIVAL DELL'ESTATE - I.

GIOVANNI GRAZZINI: *Berlino: troppi film mediocri* . . . . . » 117
I film di Berlino

GIOVANNI GRAZZINI: *Karlovy Vary: un globo per i Cèchi* . . . » 138
I film di Karlovy Vary

Film usciti a Roma dal 1° al 31-VII-1964 a cura di Roberto Chiti . » (69)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 8-9

agosto-settembre 1964

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Taccuino della XXV mostra di Venezia

giovedì 27 agosto

Si accendono le luci in Palazzo, non si quietano le polemiche. Alla vigilia si è giunti con parecchio affanno: molti hanno criticato decisamente, pochi hanno sostenuto la formula rinnovata. Chi un tempo premeva per la cultura si batte per le dive, e viceversa. Chi si faceva vittima per i troppi film si duole perché dodici opere da giudicare sono poche. È Dreyer il grande assente: il suo tanto atteso *Gertrude* è ancora in lavorazione e la defezione — unita a quella statunitense — alimenta le dispute nel rinnovato bar del « Doni », enfaticamente ribattezzato all'insegna del « Leone ». Questa una delle poche novità: il Palazzo ha mantenuto l'aspetto di giallastra scrostata casa della GIL e non saranno certo gli ibridi rampicanti di garofani ed edere limitati a metà delle colonne nell'atrio o lo stand « siciliano » paternamente curato da Natale a dargli calore. Si ripete lo stanco rituale di sempre e neppure la nota famigliare delle nozze d'argento della Mostra riesce a staccarci dall'iter di un cliché mandato ormai a memoria. Quando i pochissimi divi, alla spicciolata, s'avviano al film di Bergman mancano le folle plaudenti. Tolti gli idoli, le poche inveterate comparse del fanatismo si riversano sui Renis e sulle Pavone. Una scintilla per la Lhavi, una occhiata per De Chirico, il silenzio per la Thulin. De Sica splende in un sorriso disteso, da seminatore di esperienze: non ha problemi di « giudizi » e può quindi lasciarsi andare a dichiarazioni categoriche: « l'alienazione l'ho inventata io tanti anni fa con *Umberto D.* ». Le tante croniste mondane ed i cento paparazzi disegnano itinerari complicati come formiche in cerca tra la folla del volto noto, dell'allodola da richiamo. Fatica inutile. Taccuini e flashes restano muti. In sala, spente le luci, un brivido da memento mori percorre la platea: il bergmaniano *A proposito di tutte queste signore* s'apre con un raffinatissimo servizio funebre. Fuori, livida, gigantesca, solitaria, splende l'impalcatura pubblicitaria del mancato *Lilith*. La bocca della protagonista di dimensioni felliniane rimarrà voluttuosamente socchiusa sino alla fine.

venerdì 28 agosto

La cultura chiama a raccolta i suoi adepti e Francesco Savio, ordinatore di una non certo scheletrica retrospettiva scandinava, controlla ed annota i nomi dei ritardatari. Si comincia con un danese del 1907 — *La schiava bianca* di Viggo Larsen — e si tira innanzi con misteriose didascalie, a tentoni fra i rovi di disordinate reminescenze storiche. C'è il conforto di una voce amica — quella di Annuska Palme — che volge in suoni percettibili l'ignoto di fuggevoli indicazioni narrative. Ci affidiamo alla voce della delfica traduttrice, fidando nella sua buona salute e nella costanza delle sue corde vocali. Un suo silenzio significherebbe il Mistero.

Nel pomeriggio si torna più indietro nel tempo: ai Lumière ed ai loro operatori sparsi in ogni angolo della Terra. Henri Langlois, il gran sacerdote della *cave* cinematografica parigina,

introduce il gustoso revival. L'omaggio antologico si conclude con un servizio di involontario humour: il disordinato e folcloristico corteo militare per i funerali di Vittorio Emanuele II. Ha l'impronta marziale di una sfilata di Piedigrotta. Poi, un altro omaggio: al polacco Andrzej Munk, scomparso in un incidente di auto mentre stava portando a termine *Pasazerska* (La passeggera). Il film concluso con esemplare rispetto dai suoi collaboratori che hanno coperto le parti non realizzate con immagini fisse, è in certo modo la primadonna della stagione festivaliera 1964: è stato presentato a Cannes, a Porretta, a Locarno, a Karlovy Vary. Dalla incompiutezza ha acquistato proporzioni e fascino: è il segno di un artista ormai giunto alla maturità che avrebbe sicuramente seguito quella linea narrativa già così chiaramente emersa nelle opere precedenti. In serata l'unico film U.S.A.: una produzione indipendente di Michael Roemer e Robert Young (diretta dal primo), *Nothing but a Man,* che se una ambizione aveva in partenza era proprio quella di gareggiare in antitesi con Hollywood. I fatti hanno voluto diversamente e la bandiera « stars and stripes » s'alza appunto per merito di questo rappresentante ufficioso. Roemer raccoglie sincera manifestazione di simpatia per la sua fatica democratica portata a termine in tempi mai sufficientemente saturi di apporti alla pacifica coesistenza razziale. E nell'applauso sono accomunati gli ottimi protagonisti di colore (assenti) testimoni del valore di una diretta partecipazione e non di un mestiere routiniero, anche se ad alto livello.

sabato 29 agosto

È la grande mattinata di Victor Sjöström, l'artista svedese che nella doppia veste di attore e regista ha saputo segnare tutta una parte della storia del cinema nordico. Lo splendido protagonista di *Posto delle fragole* è ricordato con alcune sue opere degli anni '10. S'avvia così una sua « personale » che — anche attraverso appendici fuori programma seguite dai più ferventi catecumeni nelle grotte della « Pasinetti » e della « Zorzi » — non solamente colmerà imbarazzanti lacune ma confermerà pure per linèe nette l'effettivo peso della sua personalità. Ad integrare la conoscenza bergmaniana contribuisce una ridotta personale pomeridiana che allinea tre delle opere più indicative del primo periodo dell'artista. Bergman non era ancora personaggio da rotocalco — personaggio cioé da dare in pasto persino ad un pubblico indifferenziato che si nutre settimanalmente di almeno un matrimonio blasonato e di un « tenero » flirt di nota anche 50 enne purché diva — ma solamente un fervido autore in nuce. E già il modesto *Hamnstadt* (1948) indicava chiaramente certe tipiche predilezioni tematiche mai abbandonate. Mentre i nordici accentrano lo interesse critico, i funzionori della Mostra hanno da pelare la gatta dei visti bulgari. Quanti speravano nello scandalo, nella notizia-bomba, debbono deporre la penna e riporre il curaro. La delegazione, al completo, è schierata nella tribunetta d'onore. *Il ladro di pesche,* dell'esordiente Valo Radev (un ex operatore passato alla regia: il 1964 è l'anno della ribellione dei colonnelli operatori), passa tra il benevolo assenso della platea, presa al laccio dall'amore infelice di due interpreti simpatici. Visto il film, molti riconsultano la scheda del regista: ha trent'anni, ma li porta male. Un recensore intinge il piombo nell'acido e gli porta addirittura a mille.

domenica 30 agosto

Ancora una giornata vestita di giallo-blu svedese. Al mattino è di scena Mauritz Stiller con tre sue commedie degli anni '16, '17 e '18. Il dittico di Thomas Graals riserva una gradita sorpresa per il gustoso scanzonato tono di balletto. È pervaso da un humour che non ha perso freschezza ed ironia; vi risplendono alcune godibili trovate che rianimano, almeno per una seduta, il non più così compatto manipolo degli abbonati alle retrospettive: non siamo ancora giunti agli anni venti e già si contano le defezioni. Negli occhi dell'austero ordinatore passa un lampo maligno, ma vuol pensare che gli studiosi hanno disertato l'aula Volpi per la Marciana ove si inaugura la « IX Mostra Internazionale del Libro Cinematografico », quest'anno riservata monograficamente alla storia del cinema.

Poi, di volata, al secondo incontro con Bergman. È la volta di *Fängelse* (La prigione), opera in cui più decisamente emergono i temi ed i motivi che l'autore svilupperà di seguito. Ma pure le compiacenze e le morbide fumisterie. Mentre ci si prepara all'incontro con la coppia Donner-Andersson — e con il loro *Amare* — vaporini e motoscafi scaricano di continuo al Lido storici e studiosi: un consesso tabù che intristisce reporters e cederniane. In Palazzo, il pubblico

femminile in toupet invano s'affanna a ritrovare l'omaggio del bancone di mescita del thé apparso la sera precedente. Si sono dissolte nel nulla le composte vestali indiane ed i loro democratici cartocci di carta cerata. Chi aveva sperato in una costante gentilezza dei bulgari ha scoperto il trucco pubblicitario.

Donner e la Andersson, con la complice sorniona presenza del polacco Zbigniew Cybulski, mettono in imbarazzo la morigerata platea: i loro giochi erotici — non esclusa una inquietante nasconderella in una cassapanca — porgono quel tanto di *osé* sufficiente a smuovere il così poco ossificato perbenismo. L'inchino da educanda della Andersson per gli ospiti al ricevimento svedese dell'Excelsior convince anche i pochi irritati ch'era tutto uno scherzo.

lunedì 31 agosto

Seconda seduta stilleriana (con il notissimo *Erotikon*) e nuova delusione di chi contava sotto l'austera scorza culturale anche sull'audacia proverbiale delle cinematografie nordiche. Altri, attratti dalla tavola rotonda degli storici chiamati a discutere una relazione di Georges Sadoul, disertano la retrospettiva e s'avviano verso la severa aula congressuale. Ma il valletto fa orecchie da questurino alle insistenze. entrano solamente gli invitati; i giornalisti esclusi. Stupore, incredulità, irritazione. Giacca sulle spalle e cravatta allentata, ritornano da Stiller che più paternamente li accoglie e conforta. Comincia, frattanto, la ridda delle proiezioni fuori Mostra. C'è in programma un giapponese pubblicizzato « ... per le scene che non si possono descrivere! ». Lo slogan e le emozioni daranno risultati tra breve. Chiusa la piccola mostra bergmaniana con la presentazione di *Törst,* di corsa all'Excelsior (cinema) per il composito *La fleur de l'age* di Brault, Rouch, Baldi e Teshigahara. È inspiegabile, ma queste visioni extra mostra danno un senso di vacanza, come di ricreazione tra una lezione e l'altra. Gli spettatori sono disposti all'applauso, ma qualcuno dei novellieri di *La fleur de l'age* riceve nel buio pungenti beccate. La severa serata manniana — è di scena il *Tonio Kroeger* di Rolf Thiele — invita ad un precedente incontro con Genêt. Anche se non in edizione originale, *Il balcone* di Strick raccoglie gran pubblico. Dallo sconcertante stimolo genetiano al calligrafismo del rosemariano Thiele, dalla aggressiva e irsuta recitazione della Winters alla composta e gelida prestazione di Brialy: un salto di anni luce. Il film tedesco è « ufficiale » e nessuna colpa ricade sui selezionatori. Per il regista e l'attore presenti in sala il sommesso plauso d'obbligo.

martedì 1 settembre

Sempre chiusa la porta degli storici (stamane è la volta della relazione di Mario Apollonio), è ovvio l'incontro con il danese Holger-Madsen cui è riservata la seduta antemeridiana della retrospettiva. L'interesse è tutto per il suo *Himmelskibet* (La nave celeste), uno dei primi due film di fantascienza (girato nel 1917), con tanto di marziani visti come antichi romani e di personaggi patetici che rispondono ai nomi di Planetaros, Dubius, Avanti. Un godibile pezzo di pionieristica *science-fiction* che fa la gioia dei colleghi d'oltr'alpe e che ci riporta alla recente ristampa degli albi di Gordon circolanti in gran numero al Lido, confusi ai dépliants, alle brochures ed ai comunicati. Folla per la conferenza stampa di Delannoy cui partecipa Roger Peyrefitte. La sua polemica con Mauriac è ancora nell'aria, ma i maliziosi che s'attendevano un nuovo eccitante round restano delusi: nulla di « particolare ». Ancora un danese nel pomeriggio retrospettivo: Benjamin Christensen ed il suo *Häxan* (La strega). Questo singolare e forse unico film-saggio non cessa di sorprendere e l'applauso che lo corona è forse il più convinto sinora udito. I sovietici, intanto, insistono, fuori mostra, nella loro ridotta esposizione: si vedono *In giro per Mosca, C'era una volta un giovane* (fresco vincitore assoluto della veneziana mostra del film per ragazzi), *Il proprio sangue* e qualche altro di minore risalto. In Palazzo, la proiezione pomeridiana sostanzia una delle novità dell'edizione '64: la presentazione di alcuni tra i più interessanti pezzi presentati nella precedente Mostra del Film per Ragazzi. C'è sopra tutto *Bambini senza amore* del ceco Kurt Goldberger con una schietta e spregiudicata messa a fuoco del fondamentale problema dell'educazione delle nuove generazioni. Quindi, in serata, salotto letterario *at the top*: il « viareggino » Berto, Peyrefitte, Robbe-Grillet. E naturalmente Delannoy con le sue *Amitiés particulières.*

mercoledì 2 settembre

Un classico nella retrospettiva. *Herr Arnes pengar* di Stiller accentra l'interesse e

le altre selezioni passano via senza grande curiosità (c'è anche un Sjöström, *Mästerman*). C'è tempo di saltare all'Excelsior per un americano indipendente, *Across the River*, firmato da Stefan Sharff. Il barbuto protagonista, personaggio dalla discendenza flahertiana, è Lou Gilbert, attore che sta lavorando con Fellini in *Giulietta degli spiriti*. Altri « classici » nel pomeriggio scandinavo: *Gunnar Hedes saga* e *Gösta Berlings saga* di Stiller. Ma il gusto del mito ha il potere di trascinare in sala parecchio pubblico e di rinnovare una tradizione: quella della curiosità filotelica per ogni singolo fotogramma della Garbo. Questa volta sono i frammenti di *Luffar-Petter* di Petschler (1922), primissima apparizione della svedese. Poche immagini, ma i colti fans le assaporano con visibile goduria. La selezione della Mostra del Documentario riunisce la testimonianza di Pellegrini sulla porta di San Pietro di Manzù e *The Brig* dei Mekas, uno straziante urlo di rivolta contro la violenza e le caste militari. In serata la bruttina Rita Tushingham — come già fu per *Sapore di miele* — trascina dalla sua senza rancore la platea femminile. Il nutrito applauso finale è giusto riconoscimento anche per l'esordiente regista Desmond Davis, ex operatore di Richardson. Grandi risate all'Excelsior per *The Troublemaker*, un altro indipendente statunitense firmato da Theodore J. Flicker. Il P.C.P. (Partito della Prevaricazione e della Corruzione) ha vinto la sua piccola battaglia sostenuta per alcuni giorni con il lancio fittissimo di volantini annuncianti un film « realizzato senza vergogna e prodotto con cinismo ».

giovedì 3 settembre

La retrospettiva sta per doppiare il capo del sonoro e la mattinata è a beneficio di A. W. Sandberg con *Lille Dorrit* ed una selezione di *David Copperfield*, una curata versione utile per un raffronto con quella più nota ch'ebbe a protagonisti il piccolo Bartholomew ed il grande W. C. Fields. Altro pezzo letterario nella pomeridiana, un singolare *Don Quijote* girato nel 1926 dal danese Lau Lauritzen sr., con un convincente Carl Schenström nei panni del cavaliere triste. E quindi il sonoro. È *Tango*, una novella di Gösta Hellström del 1931. In sala grande, presentazione ufficiale del celebrativo *Michelangiolo* di Carlo Ludovico Ragghianti. Il crito-film è introdotto da una conferenza dell'autore, che puntualizza i tratti più caratteristici della sua analisi filmica, e quindi da una breve allocuzione del sen. Gronchi, presidente del Comitato michelangiolesco. Sala colma di invitati e di critici d'arte i quali, generosamente plaudita l'opera, non mancano di riunirsi in crocchi a polemizzare sui film « d'arte » e « sull'arte ». Di sera, è di scena il primo film francese, *La vie à l'envers*, dell'esordiente Alain Jessua. Protagonista è Anna Gaylor, moglie del regista. C'è anche Charles Denner — non dimenticato Landru chabroliano —, ma l'interesse del pubblico è per la « coppia ». Non per nulla è l'annata delle perfette unioni regista-attrice e già nel farne il lungo elenco è indispensabile un virtuosismo mnemonico. Manca ancora quella più attesa: la Antonioni-Vitti. Ma è intanto arrivato Pier Paolo Pasolini. Le polemiche sul *Vangelo* cominciano.

venerdì 4 settembre

Dalla retrospettiva avanzano nomi più familiari: quelli di Alf Sjöberg (*Den Starkaste*) e di Gustav Molander (*Eva*) e di qualche attore non proprio ignoto: Anders Henrikson, Eva Dahlbeck, Birger Malmsten. Il gruppo dei fedelissimi, scartati per selezione naturale i più deboli e non vaccinati da precedenti prove di resistenza retrospettiva, si è arroccato ormai nella Volpi e nulla lo distoglie dal cadenzato progredire di una meccanica ripetizione di temi ed argomenti che si combinano all'infinito: funerali, grandi bevute, duelli rusticani, ragazze-madri. Ma l'ordinatore conta ormai sui suoi veterani; sa che non cederanno, anzi accenderanno lumi per ripetizioni e supplementi. In pomeriggio, ancora uno spettacolo di selezione: una raccolta di telefilm dalla Mostra del Documentario. Gli statunitensi Drew e Blue non hanno peli sulla lingua e pongono sul banco del vivisezionatore lo scottante tema dell'integrazione razziale. Torna la grande figura di Kennedy, colto negli attimi culminanti della sua democratica opposizione alla discriminazione. Ma torna pure lo smarrimento incredulo delle « facce di novembre » al seguito dei funerali del presidente assassinato. Extra mostra si raccolgono i frutti di quelle scene nipponiche « che non si potevano descrivere ». Gran folla all'Excelsior per la presentazione di *La Loutre* di Joseph Lisbona, ma il film delude. Certi misteriosi macchinoni americani

con tipi alla Constantine si allontanano mestamente. I burocrati e le carte bollate hanno sconfitto le buone intenzioni di chi voleva aggiungere la sua battuta alla solita razione quotidiana di discorso filmato. C'è maretta per certe dichiarazioni attribuite al ministro Corona, prontamente ribattute dalla Direzione, ma il maremoto accoglie l'ingresso di Pasolini al Palazzo ed in sala. I fischiatori (ed i lanciatori) si danno da fare con imbecillità esuberante. Si spargono i soliti volantini per maggiori di anni diciotto e gli hobbisti raccoglitori si fanno sotto a raccattarli. Ai fischi s'oppongono applausi (anche la giuria è in piedi e batte le mani), poi il buio e le prime immagini del *Vangelo.* Alla fine un grande tributo d'approvazione. I fischietti non risalgono dalle tasche e resta nell'aria la vigliaccheria degli stolti.

sabato 5 settembre

Mentre i retrospettivi insistono a nutrirsi di fotogrammi dell'antologia scandinava, cineasti e critici « indipendenti » statunitensi tengono una conferenza sullo stato del « New American Cinema ». Il dibattito è animato. Anche i giornalisti sono stranamente accolti a parlare. Il lungo documento finale tradisce una precisa polemica all'interno della confederazione. Si rimprovera al « New York Village Cinema Group » di voler impropriamente rappresentare l'intero cinema indipendente americano: i firmatari affermano apocalitticamente che « il mondo sarà quali saranno i nostri film ». Al pomeriggio, preceduta da una interessante selezione di *Praesten i Vejlby* di Georg Schnèevoigt — ex operatore di Dreyer —, torna una vecchia conoscenza veneziana: la piccola Ditte, protagonista di *Ditte Manneskebarn* film danese presentato nel 1947 al Palazzo dogale. In aggiunta il classico *Körkarlen* di Sjöström e qualche altro pezzullo chissà come restato fuori. In sala grande il primo pezzo della rassegna dei vincitori di altri festival del '64. È il cecoslovacco *Obzalovany* (L'accusato) di Jan Kadar e Elmar Klos, laureato a Karlovy Vary. Alla fine si intrecciano le polemiche e neppure la lunga conferenza stampa della delegazione ceca — una delle più accaldate — riesce a placare gli animi. Le risposte degli autori (e dei traduttori) non sanno del tutto di nero su bianco e restano interrogativi a mezz'aria. Comunque il loseyano *King and Country* è alle porte e i motivi di disputa si aggiornano. In sala l'équipe è al completo: regista e protagonisti (Tom Courtney e Dirk Bogarde). Un po' di brivido in platea per certe tipiche brutalità alla Losey ed un commosso applauso alla fine: riconoscimento al regista, ma anche — ed in egual misura — al suo urlante impegno antimilitarista. Courtney e Bogarde sono in gara per la Volpi.

domenica 6 settembre

È la giornata del riposo. Voluto dall'assenza di *Lilith.* Ma nessuno ci spera. La seduta retrospettiva è ufficiale poi si dovrebbero chiudere i battenti. Si chiudono quelli del Palazzo, ma si spalancano quelli delle varie sale del Lido. Resistenza, scatto, ubiquità: ecco cosa si richiede al recensore modello. Ogni produttore ha atteso questa giornata per esporre le proprie perle e la casella rigurgita di inviti. Per prima, la tornata danese con un non dimenticato *Afsporet,* vecchio appagamento di giovanili entusiasmi cineclubbistici, e il resistenziale *De rode enge,* entrambi di Ipsen e Lauritzen; poi si può scegliere tra il Bras di *Ça ira,* film di montaggio sulle rivoluzioni ed i rivoluzionari, e il Vicario di *Le ore nude,* di desinenza moraviana. Le cantine del Palazzo si riaprono nel pomeriggio per una supplementare mescita scandinava: ci sono *La ragazza con giacinto* di Ekman, *Gli dei della strada* di Skouen e Greber (ove ritroviamo, in calzoni corti e berretto alla monello, un collega norvegese di cui ignoravamo la precedenti attività), *Si tratta della tua libertà* di Theodor Christensen, un prezioso documento sulla resistenza danese in gran parte composto di frammenti inediti. Se la Mostra si concede un assoluto riposo serale, il primo in tanti anni di vita affannosa, *La Suora giovane* di Paolinelli raccoglie quei critici che rifiutano con sdegno la sola occasione di non fagocitare qualche altro migliaio di metri di pellicola. I primi della classe consultano anche le programmazioni in Venezia città per scovare un « recupero » interessante. Il cartellone di *Lilith* continua a splendere sinistro.

lunedì 7 settembre

Ci sono Antonioni, la Vitti e il *Deserto rosso* a calamitare l'attenzione della giornata, ma i retrospettivi insistono nel loro conteggio alla rovescia. È la volta del danese Johan Jacobsen e dei suoi *L'invisibile armata* e *Il soldato e Jenny*: è anche la mattinata d'onore dell'attrice Bodil Kjer, protagonista di entrambi. Un

panino, una birra ed al polacco *Segnali particolari: nessuno* dell'esordiente Jerzy Skolimowski, fresco diplomato alla scuola di cinema di Lodz. Persino alcuni giurati timbrano il cartellino. Passa il polacco e preme il nipponico *Come un chicco di grano,* oltre alla rituale puntata retrospettiva con *La renna bianca* di Erik Blomberg. L'opera, antica conoscenza cannese, riconferma i notevoli pregi, non ultimo quello di una splendida fotografia dello stesso regista. Quindi in sala grande con curiosità per il turco *Arida estate,* orso d'oro berlinese. Poche immagini ed il mistero è svelato: è il solito coniglio *outsider* saltato fuori dal cappello della giuria per insanabili contrasti interni. Comunque, grossi effetti e qualche « colpo » alla Buñuel. La giornata scorre in attesa di Antonioni. Quando l'équipe prende posto nella tribunetta (manca il britannico Harris) un silenzio teso accoglie le prime informali colorate immagini del *Deserto.* Alla fine applausi per « Michelangelo » e per la Vitti. Forse un po' affrettati perché giù dalle scale attendono le polemiche, gli scontri, i « non hai capito che ... ». A notte gli allibratori dànno il *Deserto* vincente e il *Vangelo* piazzato. All'Excelsior Michelangelo, Monica e l'inseparabile Carlo Di Carlo (loro sbarbato profeta) attendono le prime copie dei giornali. Il verdetto sarà sì.

martedì 8 settembre

La Svezia monopolizza la retrospettiva con Mattsson (*Ferrovieri*) e Sjöberg (*Solo una madre*). Il secondo film, noto al Lido per una precedente presentazione lascia un po' d'amaro in bocca a chi lo ricordava con giovanile affetto. Ma non c'è tempo, l'*Asso di picche* del ceco Milos Forman (vincitore di Locarno) chiama in sala grande. Brillante, vivo, aggiornato e per più versi interessante, il film conferma lo stato di grazia della cinematografia praghese. Nella successiva conferenza stampa il giovane Forman trova nel suo angelo custode, l'imperturbabile prof. Brousil, la bussola per i nascosti trabocchetti di domande incalzanti. È la serata di Godard e della sua *donna sposata,* al secolo Macha Meril. Ogni incontro con Jean-Luc è un appuntamento solleticante e la tradizione viene rispettata. Anzi, per molti, nettamente travalicata, ché questo « documentario fisico » scuote anche i più provveduti schedatori dell'erotismo cinematografico. Fra il disagio delle signore per certe « indiscrezioni » e qualche sorrisetto maschile delicatamente imbarazzato arrivano convinti applausi per questi singolari « frammenti di un film girato nel 1964 ». Prima del film, *Paparazzi* di Rozier, gustoso omaggio alla coppia Bardot-Godard mentre girava il moraviano *Disprezzo* tra l'incontenibile accerchiante fioritura di fotoreporters da ogni cespuglio a picco sul mare di Capri.

mercoledì 9 settembre

I miracolati del tempo libero, la sera precedente, avevano risposto ad un invito greco per la presentazione serale di *Monemvasia,* con degustazione di infusi ancestrali al piccolo caffè della piazzetta di S. Antonio ed omaggio di souvenirs: non identificati « condoroi ». Al mattino seguente è facile riconoscere gli stakanovisti: se il rosario si chiama « condoroi » non si sa bene perché diventa un'altra cosa e lo si porta al polso. La retrospettiva prosegue con una delle sue perle più attese: *Fröken Julie* di Sjöberg. Intanto i segugi dell'*Avanti!* cominciano a battere il terreno per il consueto referendum. Non più taccuini e matite, ma schede ciclostilate ed apparecchiatura IBM per il computo dei voti. Dalla resistenza norvegese di *Atterraggio di fortuna* di Skouen si passa al technicolorato e cantato *Les parapluies de Cherbourg* di Demy. Le citazioni di *Lola* sono insistenti ed i fanatici sostenitori di quest'opera sembrano liberarsi di colpo da dodici giornate di frustazione. In tribunetta, per una svista dell'apparato di P.R., i non annunciati protagonisti del film, Nino Castelnuovo e Catherine Deneuve, sembrano lì per sbaglio. All'Excelsior attende King Vidor per una chiacchierata prima dell'inizio del suo *Cervantes.* Ma c'è anche Hossein con un *Concerto per assassino* e qualche altro invito. La sera celebra Shakespeare, letto dal sovietico Grigori Kosintsev. Gli sono accanto Amleto (Innokenti Smoktunovskj) e Ofelia (Anastasia Vertinskaja). Vodka e parsimoniose tartine di caviale all'Excelsior. Rizzoli, bianco come un arcangelo visto da Rotunno, abbraccia Poliakov, poi gli attori, poi il regista. Flashes sul disgelo e ampi sorrisi di scaramanzia prima del verdetto.

giovedì 10 settembre

Cominciano a circolare le prime indiscrezioni. Il referendum dà il Leone ad Antonioni (Pasolini è secondo) a Jessua « l'opera prima », alla

Andersson e a Smoktunovskj le Coppe Volpi. Viene annunciato che il verdetto sarà noto solo alle 22. Ai quotidiani non resta che imprecare al mestiere scelto che li costringe a tripli salti mortali senza rincorsa. La retrospettiva brucia non soltanto i suoi ultimi pezzi, ma pure le sue creature che hanno però meritato la chicca della buona notte: il pezzetto originale di *Ha ballato una sola estate* (quello ormai famoso del canneto dipinto) per non dire di un ottimo Sjöberg (*Karin Mansdotter*) e di un ignoto finlandese che chiude definitivamente il fiaccante tour. In sala grande c'è Buñuel col suo *Diario di una cameriera.* La Moreau tiene cattedra e le attrici in gara al Lido ringraziano Karlovy Varý che l'ha tolta di mezzo. Applausi e di corsa per il Verbale. Poche le discussioni. C'è il pezzo da gettare giù e prepararsi per l'ultima battuta: la cronaca della serata di chiusura. Sorrisi, discorsi, flashes, interviste, battimani, fischi, urla: il rituale di sempre. Antonioni (il « Michelangelo » per il presidente Soldati) si concede un'espressione raggiante anche se un lunghissimo battimani polemico costringe il suo operatore Di Palma ad inchinarsi ed a restare in piedi impacciato per qualche minuto. La Vitti, cui Antonioni pubblicamente tributa riconoscenza, è assediata. Lasciata l'alienazione in albergo, si presta di buon grado a monopolizzare le telecamere. Pasolini non c'è: disguido aereo, Bini parla per lui. Poi *La donna è una cosa meravigliosa* di Bolognini. Il fuori concorso del « sciogliete le righe » fa sciamare la folla prima della fine. Si chiude con qualche fischio una mostra che era riuscita a ricevere sempre applausi. I fuochi artificiali, inattesi, riportano il buon umore. Tutti sulla scalinata naso in sù, a ringiovanire di qualche anno. Il botto finale e di volata a preparare le valigie. Domani mattina al traghetto inizierà la XXVI^a^ edizione.

BERT.

Notizie varie

È NATA L'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI STORIOGRAFIA CINEMATOGRAFICA — Come diretta conseguenza della « tavola rotonda » veneziana, i partecipanti italiani a quel convegno hanno fondato l'Associazione Italiana di Storiografia Cinematografica, che avrà una duplice sede, a Venezia, presso l'ufficio documentazione della Mostra del Cinema, ed a Milano, presso lo Schedario Cinematografico di San Fedele. Presidente è stato eletto il nostro collaboratore Davide Turconi.

LE « GROLLE D'ORO » DI SAINT VINCENT — Il XII° Gran Premio Saint Vincent per il cinema italiano, consistente nelle tradizionali « grolle d'oro », è stato assegnato per il 1964 come segue: *regia*: Pier Paolo Pasolini per l'episodio *La ricotta* di *Rogopag-Laviamoci il cervello!*; *attrice*: Claudia Cardinale (*La ragazza di Bube*); *attore*: Ugo Tognazzi (*I mostri*); *produttore*: Nello Santi.

NUOVI DIRIGENTI DEI CINEASTI SOVIETICI — Lev Kuligianov (*La casa natale*) è il nuovo presidente dell'Unione dei Lavoratori Cinematografici dell'U.R.S.S., l'organismo che rappresenta gli autori nella direzione della produzione sovietica. Vice presidente è stato eletto Grigori Ciukhrai (*Quando volano le cicogne, Il quarantunesimo, La ballata di un soldato, Cieli puliti*) assieme a Sergei Gerasimov. In precedenza a capo dell'Unione erano esponenti della vecchia generazione come Pyriev, Jutkevic e Romm.

MUTATA LA DIRIGENZA DELL'A.N.A.C. — Completo cambio della guardia all'A.N.A.C. (Associazione Nazionale Autori Cinematografici): in luogo di Mario Camerini è stato eletto presidente Damiano Damiani (*La noia*). Vice presidenti sono Sergio Amidei e Ugo Gregoretti, segretario lo sceneggiatore Giorgio Arlorio, tesoriere il musicista Teo Usuelli. Del consiglio direttivo fanno parte Libero Bizzarri, Fabio Carpi, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Giuseppe Fina, Alberto Lattuada, Ennio Lorenzini, Giuliano Montaldo, Bruno Paolinelli, Elio Petri, Ugo Pirro, Carlo Savina, Franco Solinas, Giorgio Spina, Virgilio Tosi, Luigi Zampa.

IL CONVEGNO NAZIONALE DEI CINEFORUM — Sotto la presidenza dell'on. Gagliardi, la Federazione Italiana dei Cineforum ha tenuto a Roma il suo 4° convegno nazionale di studi, basato su una relazione del prof. Fiorenzo Viscidi dell'Università di Padova. Ai convegnisti sono stati proiettati in anteprima, con la partecipazione dei rispettivi registi, *Italiani brava gente* di Giuseppe De Santis e *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini.

PASOLINI PRIMO ITALIANO A VINCERE L'OCIC — Pier Paolo Pasolini è il primo regista ita-

liano che vinca il Gran Premio O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma). Il premio gli è stato assegnato ad Assisi nel corso di una solenne cerimonia da una giuria di ecclesiastici presieduta dal vescovo peruviano mons. Metzinger per *Il Vangelo secondo Matteo,* giudicato « un'opera d'arte » che supera « quanto fin qui tentato dal cinema nel campo della Sacra Scrittura ». La cerimonia si è svolta al termine del IX° convegno dei cineasti, che quest'anno ha avuto il suo centro in una tavola rotonda sulla crisi del cinema contemporaneo, alla quale partecipavano Pio Baldelli, G.B. Cavallaro, Luigi Chiarini, Renato May, Eitel Monaco, Fortunato Pasqualino, Nazareno Taddei S.J.

IL CINEMA IN TV — *Follie di Hollywood* è il titolo del ciclo sui film musicali americani presentato sul secondo programma televisivo da Fernaldo Di Giammatteo e dai musicisti Lelio Luttazzi e Ennio Morricone. Due personali saranno dedicate prossimamente a *Ingrid Bergman,* a cura di G. L. Rondi, e a *John Huston,* a cura di Giulio Cesare Castello. Ogni film sarà preceduto da un colloquio rispettivamente con l'attrice e il regista. Giulio Macchi metterà in onda in ottobre un *Ritratto di Rossellini.* Con ottobre, inoltre, inizierà il lunedì sul programma nazionale un ciclo di telefilm « western » molto noto in America, *Gunsmoke* (Lo sceriffo di Dodge City), sceneggiato e prodotto da Sam Peckinpah. La rubrica *Cinema d'oggi* è stata soppressa e verrà sostituita da *Anteprima,* dedicata alle novità sia del cinema che del teatro e della tv.

TARGA « GIUSEPPE MAROTTA » A FILIPPO SACCHI — Nel quadro degli Incontri Internazionali sul Cinema di Sorrento il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha assegnato la Targa « Giuseppe Marotta » appena istituita, al critico F i l i p p o S a c c h i di « Epoca ».

IL « MARCONI » A LEANDRO CASTELLANI — Il 6° premio nazionale « Guglielmo Marconi » per la televisione (il « cinghiale d'oro » e un milione di lire) è stato assegnato a Punta Ala (Grosseto) al mediometraggio *L'enigma Oppenheimer* di Leandro Castellani, già insignito quest'anno a Venezia del gran premio « Leone di San Marco » per il documentario televisivo.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 4 luglio, a Roma, in un incidente automobilistico, *Oreste Petrolini,* 59, segretario del premio « David di Donatello », per anni capo del cerimoniale della Mostra di Venezia; ancora il 4, a Nizza, *Gaby Morlay,* 71, attrice francese del teatro e del cinema; il 20, a Roma, suicida, *Davide Vassarotti,* 69, produttore ed esercente del cinema italiano; il 6 agosto, New York, Sir *Cedric Hardwicke,* 71, illustre caratterista del cinema inglese e americano; il 12, a Canterbury, nel Kent, *Ian Fleming,* 56, autore dei romanzi di spionaggio sull'agente 007 da cui sono stati tratti film di enorme successo; il 22, a Nirazaki, *Keiji Sada,* 37, attore del cinema giapponese; il 27, a Hollywood, *Louis Pollock,* 60 sceneggiatore del cinema statunitense; ancora il 27, sempre a Hollywood, *Charles Stevens,* 71, caratterista pellerossa di numerosi « western »; il 16 settembre, a Buenos Aires, *Enrique Serrano,* 73, attore del teatro e del cinema argentino; il 28, a Hollywood, *Harpo Marx,* 70, famoso comico del teatro e del cinema, in gruppo con i fratelli.

Errata corrige

Nella trascrizione, in parte, ed in parte nella revisione delle bozze dell'incontro con Pier Paolo Pasolini « Una visione del mondo epico-religiosa » pubblicato nel n. 6 (giugno) di quest'anno, sono sfuggiti alcuni errori che possono travisare il senso di alcune frasi. Preghiamo perciò il lettore di tener conto delle seguente correzioni:

pag. 23, riga 11 in luogo di *calcolo* va letto *calco*
» 24, » 19 » » » *manifesti* va letto *manieristi*
» 24, » 22 » » » *diversi* va letto *universi*
» 31, » 26 » » » *romantico* va letto *romanico*
» 31, » 2 » » » *perché* va letto *non perché*
» 38, » 9 » » » *attore* va letto *autore*

Venezia 1964

di FLORIS LUIGI AMMANNATI

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — per definizione e riconoscimento unanimi —, la più antica e prestigiosa manifestazione cinematografica, chiude ogni anno la grande stagione dei festivals cinematografici internazionali, offrendo così il pretesto e l'occasione per un bilancio della situazione generale, della cinematografia mondiale, dei suoi progressi, delle sue esperienze e dei successi, o degli insuccessi, conseguiti nel breve arco della stagione cinematografica che si conclude.

Questa situazione di fatto che dovrebbe essere stimolante per la critica e gli studiosi del cinema, così come per tutte le categorie professionali del cinema e della stessa Mostra di Venezia, in realtà non lo è. Unico risultato evidente cui si giunge è, quasi sempre, una esasperata, suscettibile e, talora, intollerante sensibilità critica, unita, per la maggior parte dei partecipanti, a un senso di generale insoddisfazione e scontento con i quali ci si prepara ad assistere alle manifestazioni della Mostra veneziana.

Ed i risultati di questo clima trovano la loro espressione e la loro conferma sulla stampa, sia che si tratti di articoli di critica, come di saggi, o resoconti di cronaca, o di colore.

Anche quest'anno tutto questo è regolarmente accaduto e la XXV Mostra ne ha fatto largamente le spese, subendo le critiche e gli attacchi più severi, e talvolta feroci ed astiosi, della quasi totalità della stampa italiana e, sia pure in misura ridotta e talora più discreta, di quella estera.

Tali critiche avevano un legittimo fondamento, ed erano obiettivamente formulate? È quello che ci proponiamo di accertare in questo articolo introduttivo al numero della nostra rivista dedicato alla XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia,

tracciando alcune nostre osservazioni e formulando alcune indicazioni che ci auguriamo possano servire per una ulteriore e più approfondita presa di coscienza della Mostra e facilitino, in un clima di serena ed obiettiva responsabilità, la soluzione dei suoi problemi.

* * *

La domanda che si sono posta e si pongono con insistenza quanti, politici, studiosi, uomini di cultura e, in genere, coloro che si interessano delle manifestazioni più tipiche del mondo contemporaneo, è la seguente: la XXV Mostra è stata una buona o una cattiva Mostra?

A tale domanda mi pare si possa rispondere con sufficiente chiarezza e serenità, distinguendo il giudizio sulle singole opere presentate in concorso, o nelle diverse manifestazioni, da quello complessivo sulla Mostra stessa.

Lasciando ai nostri collaboratori il giudizio critico sulle singole opere presentate, con la più ampia libertà di espressione in merito e ricordando che il giudizio critico è, e rimane, un fatto di gusto, di sensibilità e di formazione personale, per cui è possibile che le valutazioni dei nostri collaboratori possano divergere, anche totalmente, dal giudizio formulato da altri pur autorevoli critici, noi ci limiteremo a formulare un giudizio sulla XXV Mostra considerata nel suo complesso.

E diremo subito che condividiamo pienamente la valutazione espressa da Pestelli su « La Stampa » di Torino (1) *che « Questa XXV edizione ... ha avuto uno scheletro forte ed ha riconfermato la bontà della formula che la reggeva. »*

Su dodici film presentati in concorso infatti, almeno cinque, e cioè Il Vangelo secondo Matteo *di Pasolini,* Deserto rosso *di Antonioni,* La femme mariée *di Godard,* Hamlet *di Kozintsev,* King and Country *di Losey e, fra le « opere prime »,* La vie à l'envers *di Jessua e* Nothing But a Man *di Romer consentono infatti di affermare che il bilancio della XXV Mostra è tutt'altro che negativo.*

In una stagione cinematografica mondiale dominata in alcuni paesi da una profonda crisi produttiva, e in molti altri da produzioni quantitativamente ridotte e a basso livello qualitativo, o addirittura insignificante, l'aver allineato sullo schermo del Lido un buon numero di opere interessanti e valide, e, comunque, non indegne della

(1) LEO PESTELLI: *Il bilancio della Mostra,* La Stampa, 11 settembre 1964.

Mostra veneziana, consente di affermare, qualunque sia il giudizio critico sulle singole opere, che i film presentati in concorso sono certamente frutto di una scelta ragionata, fatta da una « équipe » di uomini dal gusto e dal giudizio equilibrati e sicuri.

Certo è mancato il capolavoro, sono mancati film, quali quello di Dreyer, ripetutamente promesso e vivamente atteso, erano assenti i film giapponesi che pure avevano riservato sempre piacevoli sorprese, mancava l'ultimo film di Ford, ma tutto questo per quanto rammaricante possa essere non può impedire di riconoscere, quanto ha riconosciuto lo stesso Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, on. Corona, nel discorso di chiusura, che « tirando serenamente le somme non si può non rilevare che la manifestazione veneziana sia stata un fatto importante di tradizione, di cultura, e di vasto interesse pubblico ».

* * *

Giudizio complessivamente positivo quindi per la XXV Mostra, ma occorre onestamente rilevare che questo si riferisce esclusivamente alla parte relativa ai film presentati in concorso.

Permangono infatti non pochi validi motivi di riserva e di preoccupazione sul discorso di fondo, che rischiano di mettere seriamente in pericolo il futuro della grande manifestazione veneziana.

Come enunciato all'inizio di questo nostro discorso, cercheremo di individuare i punti che stanno all'origine di tali preoccupazioni e riserve, chiarendo subito che non intendiamo erigerci né a giudici, né a censori, ma desideriamo solo fornire — in leale spirito di collaborazione — alcuni elementi, frutto di osservazione e anche di esperienza diretta, che possano servire non solo ad una più vasta conoscenza della attuale situazione della Mostra, ma anche uno stimolo ad affrontarne e risolverne i problemi che essa pone, e deve porre, al Direttore della Mostra, ma in modo altrettanto stimolante al Presidente della Biennale, al Ministro del Turismo e dello Spettacolo, così come alla critica e alle categorie artistiche e professionali del cinema italiano e mondiale.

* * *

Il Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, on. Corona, nel suo discorso di chiusura della XXV Mostra, ha sottolineato come nell'opera cinematografica si incontrino i due elementi della cultura e

dell'industria, riconoscendo implicitamente che il film, questo tipico prodotto della civiltà contemporanea, è il frutto della convergenza di interessi economici e culturali, diversi fra loro, ma non necessariamente contrastanti.

È una realtà che non può essere ignorata e della quale deve essere tenuto conto in sede di organizzazione delle manifestazioni cinematografiche sia nazionali che internazionali, le quali non abbiano carattere specializzato.

A questa realtà si sono ispirati, da sempre, gli ideatori della grande rassegna veneziana e, successivamente, coloro che si sono avvicendati, con minore o maggiore fortuna, alla direzione della Mostra, cercando di equilibrare i vari interessi e le diverse esigenze in una organica e dosata manifestazione, la quale, pur concretando una cornice spettacolare e mondana, assicurasse la dovuta preminenza alla parte artistica e culturale della Mostra.

Il discorso, estremamente facile agli inizi della Mostra quando, per dirla con Pietro Bianchi (2), « *Venezia era solitaria come Espero, la prima stella della sera* » *nel firmamento cinematografico e* « *non c'erano dubbi: o accettare il parere dei giudici veneziani o rinunciare a una qualifica ambita* », *si è venuto successivamente modificando per il sorgere, a ritmo vertiginoso ed indiscriminato, di altri festival cinematografici. Quando la situazione, per la forte pressione degli interessi economici e nazionalistici, ma più ancora per la crescente rarefazione di buoni film, cominciò a peggiorare, sino a degenerare, per volontà unanime della critica cinematografica e degli organi politici ed amministrativi vigilanti, si corse ai ripari riproponendo all'esame più severo, ma anche più appassionato, il problema della fisionomia della Mostra di Venezia, la sua funzione nella cinematografia mondiale e le sue strutture.*

La Commissione di Studio, presieduta dall'allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, on. Brusasca, e composta oltre che di esperti funzionari e di autorevoli rappresentanti delle categorie professionali anche di valorosi uomini di cultura, quali lo scrittore Silone, il regista Visconti e il compianto critico Gromo, studiò e propose una formula che si articolava sostanzialmente su: una scelta autonoma delle opere *da parte della Mostra, con una Commissione qualificata;* una selezione rigorosa, *anche nel numero, delle opere da ammettere in concorso;* la riduzione del numero dei premi; una

---

(2) PIETRO BIANCHI: *Il « Leone » al Deserto rosso,* Il Giorno, 11 settembre 1964.

giuria internazionale composta in maggioranza di stranieri, *auspicando una maggiore organicità fra la Mostra grande, come era sempre stata considerata quella del film a soggetto, e quelle specializzate come la Mostra del film per Ragazzi e quella del Documentario e del Cortometraggio, la riorganizzazione di Sezioni culturali che allargassero il discorso ad una più larga informazione sulla storia passata e su quella recente della produzione cinematografica.*

Dal 1956 in poi tale formula è stata applicata — con minore o maggiore rigore a seconda delle circostanze — con risultati più che validi influenzando e permeando tutte le altre manifestazioni cinematografiche internazionali, maggiori e minori, le quali hanno tutte modificato i loro regolamenti sulla base della nuova esperienza veneziana.

Ora, con dichiarazioni spesso ingiuste, o quanto meno ingenerose nei confronti di coloro che hanno avuto in precedenza la responsabilità della Mostra, si è pensato di presentare come una scoperta attuale la dimensione artistica e culturale della manifestazione veneziana, illudendosi che piccoli ritocchi e non sostanziali modifiche a quanto si sta facendo ormai da diversi anni, possano avere il valore di una scoperta.

Non basta infatti sostituire la cosidetta Sezione Informativa — la quale assolveva ad un utile compito culturale di larga informazione sugli orientamenti e gli aspetti più interessanti della produzione cinematografica mondiale, e serviva anche di correttivo, e di appello, ad eventuali errori della selezione — con una Sezione film fuori concorso riservata « a film inediti e di riconosciuto valore artistico, che i presentatori non intendono far concorrere ai premi », o « a film e gruppi di film atti ad illustrare vari aspetti culturali e tecnici o la produzione di particolari cinematografie (3) ». *Né basta trasformare la Commissione di Selezione — con fisionomia e funzioni proprie ed autonome — in un gruppo di esperti che* assiste *il Direttore nella scelta dei film, anche se si concede loro di stabilire con il Direttore il programma calendario di tutta la Mostra, o limitare la rappresentanza italiana nella Giuria ad una sola persona, facendola presidente di diritto; o, ancora, affermare all'art. 9 che « Non pos-*

(3) *XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Bollettino bimestrale d'informazione,* supplemento a « La Biennale », nn. 50-57 e n. 1, pagg. 10-12,, nn. 50-51, n. 2.

sono essere attribuiti premi ex-aequo » (*quando la Giuria di fatto lo ha praticato per il film di Pasolini e quello di Kozintsev*); *o promuovere una « table ronde » sulla storiografia cinematografica; o parlare di Cineteca, di fototeca e di biblioteca della Mostra, quando queste esistono e sono al servizio di molti da vari anni; o riscoprire, come novità culturale, una Mostra del Libro e del Periodico cinematografico giunta ormai alla sua nona edizione.*

Tutto questo non basta a giustificare le dichiarazioni folgoranti o i secchi comunicati di sapore quasi bellico, o le apodittiche affermazioni e l'atteggiamento esteriore di intransigenza intollerante che abbiamo avuto modo di leggere, o di ascoltare, o di vedere prima e durante tutta la XXV Mostra.

Ma a tutto questo, e ad un apparente disprezzo per i non sempre facili diversi contradditori ed ai numerosi insoddisfatti, come al riffuso, e non smentito sospetto di una eccessiva teorizzazione, o, peggio, ad una impostazione della Mostra orientata non a fini culturali, generali e liberi, quanto a precise tesi e tematiche oscillanti fra i valori socio-sociologici e quelli formali, ha creato un clima pesante di scontento e di sfiducia che si è largamente riflesso nei commenti di tutta la stampa.

Ora tutto questo poteva essere evitato, e deve essere evitato per il futuro, nell'interesse della Mostra di Venezia e della cinematografia, intesa questa come espressione artistica e fatto culturale.

Il compito non è né facile, né breve, ma per chi ha una indiscussa preparazione culturale, l'esperienza necessaria e il prestigio del nome, non deve essere difficile superare i risentimenti e gli stati d'animo per ridare alla Mostra quell'interesse e quel fulgore che le sono necessari perché la sua funzione fra i festivals e nella cinematografia mondiale sia riconosciuta e si affermi sempre più come realtà.

Altrimenti bisogna avere il coraggio di andare sino in fondo e trasformare la Mostra in una manifestazione riservata ai soli critici e studiosi, quasi una sorta di moderni « misteri eleusini » nei quali gli iniziati sostituiranno l'interesse al piacere.

Da Bergman ad Antonioni

di MARIO VERDONE

Se nella Mostra di quest'anno non fossero « mancati » *Gertrude* di Dreyer, promesso, ma poi non ultimato dal regista, e — in altro senso — *For att inte tala om alla dessa kvinnor* (A proposito di tutte queste ... signore) di Ingmar Bergman, forse, anche con la presenza di qualche modesta pellicola (britannica, tedesca, o bulgara) avremmo potuto davvero parlare di un cartellone memorabile, almeno per le opere in concorso. Il film di Bergman, a dire il vero, è arrivato, ma saggiamente è stato presentato, nella serata inaugurale, fuori competizione: ed è stato un modo per non impegnare troppo il *metteur en scène* svedese, che qui sembra proprio attraversare un periodo di crisi.

For att inte tala om alla dessa kvinnor (A proposito di tutte queste . . . signore) di I. Bergman (Svezia).

Dopo le saghe nordiche di *Settimo sigillo, Il volto, Fontana della vergine,* Bergman si riposò con *L'occhio del diavolo.* Dopo la trilogia sull'anima, la fede e il sesso, in una « contaminatio » che in lui non è forzata e innaturale, sorprendiamo il regista in un'altra vacanza. *L'occhio del diavolo* fu un *divertissement* nel senso tradizionale. Il regista voleva divertire sé e gli altri, e lo faceva con un libretto alla Scarlatti (Alessandro) mentre la musica (un « rondò capriccioso ») era di Scarlatti (Domenico). In *A proposito di tutte queste ... signore* possiamo vedere qualcosa di più. V'è una simbologia arcana, data dalla stessa assenza del protagonista effettivo — il geniale violoncellista Felix — che non si mostra. Vi sono le piccole vendette contro la censura, i critici e la loro testarda ricerca di significati. V'è un uso originale del colore, che parte dai bianchi e neri di un catafalco funebre, in un ambiente artificiale, tutto in funzione decorativa, dove peraltro la invenzione appare fine a sé stessa, per arrivare alle tenere tinte delle alcove. Infine v'è la tematica dell'eterno femminino, che gli è congeniale da *Eva* (di cui scrisse il

soggetto, ma la regìa fu di Molander) a *Nara livet* (Alle soglie della vita, in una clinica ginecologica) da *Hamstad* (t.l.: Città portuale, con le ragazze del riformatorio) a *Tystnaden* (Il silenzio, con le ossessionate dal sesso).

Con *A proposito di tutte queste ... signore* Bergman però vuole dirci anche qualche cos'altro. Per esempio che al cinema si può fare tutto e che a un regista come lui tutto è permesso (e d'altronde nel *Silenzio* era andato al di là di ogni aspettativa): sì che rifà il verso alla comica *slapstick* (come nell'inizio del *Posto delle fragole* al film espressionista, indicando così talune sue propensioni critico-culturali). Il suo esperimento, che venga prima o dopo *Otto e mezzo* non importa (pare che *A proposito di tutte queste ... signore* sia stato scritto prima di *Otto e mezzo*); la forma però è venuta dopo: dopo *Vivre sa vie* di Godard, dopo *Tom Jones* di Tony Richardson (con le sue strizzatine d'occhio al pubblico), dopo *Otto e mezzo.*

Negli *exploits* di bravura — vagamente autobiografici — che hanno visto impegnati i due più celebrati registi di oggi, Fellini e Bergman, è da notare un esito che non può non far riflettere. Fellini, audace fino al salto mortale, compie il suo giuoco pericoloso cadendo in piedi. La marcia da circo può continuare con allegrezza. Bergman cade. Il film, per quanto arguto e inconsueto, nel proporre una collusione tra artista (Felix) e critico-biografo, che vuole onorarlo, ma al tempo stesso anche farsi eseguire una ignobile composizione (« Il canto del pesce » o « Astrazione n. 14 ») e che potrebbe avere la sua moraletta nella conclusione che l'artista non deve cedere ai compromessi, tanto è vero che Felix muore proprio mentre sta per eseguire l'« Astrazione n. 14 », non raggiunge in fondo nessun obiettivo. Neppure nel tentativo di rifare il verso a uno spettacolo teatrale, di cui assume tutti i modi, scenografici, e di presentazione dei personaggi, mediante le rituali « quinte ». Come presa in giro della censura (nel bello di un amplesso, per esempio, si scherza su Madama Anastasia) è senza artigli; come beffa ai critici, e protagonista è diventato, per l'assenza del violoncellista, proprio il critico, è assolutamente imbelle. Fellini aveva destinato il suo critico alla corda, ed aveva scelto anche un volto. Poi furono le circostanze a dissuaderlo. Infine, come divertimento, non so se la realizzazione abbia davvero divertito il regista; quanto al pubblico, direi assolutamente di no.

Il film, dicevamo, si apre con una immagine in bianco e nero: il catafalco dove è collocato il violoncellista morto, di cui presto

conosceremo tutta la storia. Soltanto nello sfondo un tenue viola dà l'avvio all'uso del colore. La scena è teatrale. Vi sono le quinte da cui le sei donne del musicista si presentano al pubblico alternandosi al critico e all'impresario. V'è anche un paravento che si chiude come una pianta carnivora su una delle donne di Felix e il critico. E teatrali sono le mosse degli attori, che arieggiano al balletto e all'arlecchinata. Alla musica di Scarlatti subentrano altre musiche classiche o il jazz.

Non si può dire che sia proprio chiaro che cosa Bergman abbia voluto dire: in fondo si può pensare agli stessi casi personali dell'artista, ai suoi matrimoni e intrighi di donne, ai suoi rapporti di creatore fuori del comune, che non indulge a compromessi e che sa che la vera minaccia alla sua vita artistica è proprio il venire a patti con la critica o col pubblico. Ma è anche fare un torto a sé stessi cercare di spiegare ad ogni costo un *vaudeville* a momenti così pasticciato e così goffo. Con Bergman, per la verità, siamo sempre troppo scrupolosi: spesso cerchiamo significati che non ci sono, come in certe pitture, dove l'artista ha obbedito soltanto all'istinto o all'estro, o ai limiti della tavolozza.

Forse si può rinvenire in questo film un residuo dell'imbarazzo provocatogli, a Stoccolma, da una recita teatrale, nello stile della commedia dell'arte. Dopo questo spettacolo, pare che abbia detto, « tutte le nostre concezioni registiche sono da rivedere ». Ed ecco che Cornelius, novello Don Giovanni nell'harem del genio Felix, entra come Arlecchino, saluta come un *clown.* Tornano in voga gli oggetti, gli accessori, la penna che fa il solletico, la torta in faccia, lo schizzo d'acqua, le accelerazioni, i fuochi d'artificio. Tutto un bagaglio rinnovato, certo, rispetto alla trilogia precedente; ma nulla che riesca ad evitargli lo smacco, forse proprio per un ingannevole abuso di cultura e per una sopravalutazione della propria sicurezza e della propria intelligenza. E pertanto *A proposito di tutte queste ... signore* è un'opera mancata, che conferma la recessione di Bergman, da noi già notata nella critica al *Silenzio* (1).

Il giudizio negativo non coinvolge la recitazione, tutta maliziosa, saporitamente caricaturale, e variata, per la presenza di alcune delle migliori collaboratrici di Bergman: Eva Dahlbeck (Adelaide), Harriet e Bibi Andersson (Isolde e Humlan), Gertrud Frid (Traviata), Bar-

---

(1) in « Bianco e Nero », anno XXV. n. 4-5, aprile-maggio 1964.

bro Hjort af Ornas (Beatrice), Mona Malm (Cecilia), in mezzo alle quali fauneggia Cornelius (Jarl Kulle).

Nothing But a Man di M. Roemer (U.S.A.).

Primo film proiettato, tra i dodici selezionati, è stato *Nothing But a Man,* opera prima, invitata in concorso, che ha rappresentato, unica, gli Stati Uniti d'America, dopo la defezione di *Lilith* di Robert Rossen. Non si troveranno certo, qui, le spacconate di certa produzione corrente di Hollywood. Gli « indipendenti » americani sanno, anzitutto, dispiegare doti naturali di modestia e di compostezza. Gli autori sono Michael Roemer, regista, e Robert Young, operatore, già segnalatosi per un altro cortometraggio polemico sui rapporti tra bianchi e negri, *Sit-in,* girato nei pubblici locali dove si è ostili ad accettare una clientela « mista ». Ideatori entrambi del soggetto, Roemer e Young hanno voluto presentarci un « carattere » che, nell'acutizzarsi della disputa razziale in U.S.A., diventa emblematico: Duff, ferroviere negro, vive in una regione — l'Alabama — e in un ambiente dove rapporti tra negri e bianchi sembrano permanere in una incomprensione innata e insuperabile. I bianchi non intendono rinunciare al ruolo di padroni, loro conferito da uno schiavismo che ormai dovrebbe essere relegato nei remoti ricordi e tra le onte della storia, e i negri spesso accettano di assoggettarsi, in conformità di una tradizione cui non sanno trovare alternativa. Ma in questo ambiente Duff, che si è sposato con una donna sensibile e colta, che ha una casa, ed ha acquistato coscienza della sua condizione di uomo — nient'altro che un uomo come gli altri — dapprima incita i suoi amici di pelle nera a restare uniti, poi — perseguitato dai bianchi — abbandona la regione; infine torna al suo tetto, per affermare la sua parità di diritti, per difendere la propria dignità di uomo e per offrire un insegnamento anche agli altri.

Il film difetta nella descrizione dei bianchi, tutti razzisti e invero convenzionali: non è possibile che tutta l'America, nonostante certe intolleranze razziali, nonostante la perpetua vergogna di Dallas, sia tutta teppista e reazionaria; e manca anche nella conclusione, che vuole essere soltanto una affermazione di vita e di uguaglianza, ma certamente avrebbe bisogno di un finale più costruito. Non si vede perché quelle che ieri erano per Duff difficoltà insuperabili — la persecuzione, la mancanza di lavoro, la minaccia costante per chi ardisca aiutarlo — diventino poi ostacoli da affrontare con serenità, per la sola circostanza di una vittoria interiore. Le qualità

migliori del film sono nella fermezza e nella sobrietà dell'enunciato, nonché nella scelta e nella efficacia interpretativa dei due protagonisti: Ivan Dixon (Duff) e Abbet Lincoln (la moglie Josie). Infine nel senso di « barriera », invisibile e concreta, che il film sa comunicare con efficacia di informazione e di espressione, nel pieno della disputa integrazionista.

Kradezat na praskovi (t.l.: Il ladro di pesche) di V. Radev (Bulgaria).

A *Nothing But a Man* ha fatto seguito un'altra opera prima: *Kradezat na praskovi* (t.l.: Il ladro di pesche) di Valo Radev. Gridare al miracolo — come qualcuno ha fatto — per questo modesto film bulgaro sarebbe eccessivo, così ingenua ed antiquata appare la concezione, e la realizzazione del soggetto, che pare arieggiare un po' alla *Grande illusione*. È certo però che un film siffatto nella Mostra doveva comunque trovar posto, magari in una proiezione meno impegnativa, pomeridiana, giacché non si segue la Mostra di Venezia soltanto per vedere e scoprire capolavori, ma anche per una doverosa informazione di tutte le cinematografie e specialmente di quelle meno note o minori. Appare strano, anzi, che i film cèchi, (vincitori a Locarno e Karlovy Vary), polacchi, ungheresi, ecc., non abbiano da qualche anno il dovuto risalto anche al Lido, non essendo per nulla inferiori a questo *Ladro di pesche*.

Può diventare, un buon operatore, buon regista? È una domanda che ci siamo posti più d'una volta, quando Edmond Séchan, o Ronald Neame, o, per restare nella Mostra di quest'anno, Valo Radev e Desmond Davis, sono passati a dirigere un film dopo esperienze di fotografia. (Il discorso non vale, per esempio, per un Vittorio De Seta, che pur essendo operatore dei propri documentari, ne è sempre stato anche regista). La risposta che siamo portati a dare, anche dopo esperienze positive (poniamo il *Niok* realizzato da Séchan dopo essere stato l'operatore di *Ballon rouge* di Lamorisse) è negativa. Un Aldo, un Gregg Toland, un Figueroa, non hanno mai voluto abbandonare la propria arte di operatori, per diventare registi. I casi contrari non sono numerosi, o comunque non eccessivamente significativi. Le eccezioni confermano la regola. Un buon operatore, ci sentiamo di affermare, non può mai diventare un buon regista, o non può esserlo più di una volta (2). Ci

(2) Si confrontino i film di Dreyer fotografati da Georg Schnèevoigt con *Praesten i Vejlby* (t.l.: Il vicario di Vejlhy), regia dello stesso Schnèevoigt.

darà delle belle immagini, ma dovrà sudare su una drammaturgia che non rientra nella sua educazione artistica e preparazione. Una volta sarà il soggetto, un'altra non riuscirà a dominare altre componenti del film, un'altra ancora creerà personaggi di maniera (e il *Ladro di pesche* ne ha una bella collezione, a partire dal colonnello comandante del campo di concentramento). Dimostrerà a ogni passo la sua educazione visuale, ma difficilmente saprà superare, ogni volta, i problemi, sempre nuovi, della sceneggiatura e messinscena, della costruzione *orizzontale,* o drammatica, rispetto a quella *verticale,* o figurativa, ed evidenti risulteranno gli squilibri.

Non so se il discorso potrà valere in ogni caso; ma certamente sì per *Il ladro di pesche.* Il racconto, qui, appare in più momenti scucito e maldestro. Si stenta a credere che un ufficiale serbo, nel corso della prima guerra mondiale, lasci a suo piacere il campo di concentramento dove si trova, e che pure è circondato da reticolati e vigilato da uomini in armi, per entrare in un orticello dove è sorpreso a rubar frutta dalla moglie di un colonnello della quale diviene l'amante. Questo uscire ed entrare *ad libitum,* di cui nel corso del film non si dànno quasi mai giustificazioni, appare alla lunga un espediente troppo comodo, che ingenera perplessità nello spettatore, mentre la freschezza di qualche scena, l'interesse del volto della giovane protagonista Nadia Nakanova, l'efficace presentazione dello stesso prigioniero, muoverebbero a comprensione e simpatia. Come « opera prima » il film non delude del tutto: il regista ha seguito esempi illustri ed ha mostrato di saper « comporre », sul tema della estrema vanità della guerra. Ma non si può non attendere da lui una visione più originale, un passo avanti più audace: ché non è tale neppure il finale del film, quando il serbo, sul finire del conflitto, potrebbe salvarsi, e invece si fa uccidere scioccamente, anche se per amore, da un attendente appostato nell'orto per salvare le pesche del colonnello.

Att alska (t.l.: Amare) di J. Donner (Svezia).

Jorn Donner, regista finlandese, ha assunto in Svezia, dopo un'esperienza di critico — suo è un libro su Ingmar Bergman — il ruolo di antagonista del celebre regista scandinavo. Un po' come la « nouvelle vague » che se la prendeva, forse anche per esibizionismo polemico, con René Clair. Sia detto subito che, rappresenti o no l'anima svedese (ed ora Donner lo nega), abbia o no stancato le giovani generazioni scandinave, e questa è la sorte di molti « maestri », Bergman offre un piano di discussione talmente ampio

che Donner non ci fa neppure la figura del topo di fronte alla montagna.

In che consiste la tematica di Donner? La sua « commedia sull'amore dei sensi » riesce davvero ad andare oltre lo spunto di un *Erotikon* più audace, più moderno, al cui richiamo soccorre soltanto una didascalia, non di più, che si legge nei titoli di testa: « omaggio a Mauritz Stiller »?

L'area in cui i film sinora da lui realizzati — *Una domenica di settembre* e questo *Att alska* (t.l.: Amare) — trovano campo di polemica è la camera da letto. L'istituto che vogliono discutere, fustigare, o comunque far riconsiderare, è il matrimonio. « Liberare » il sesso della donna, renderlo protagonista, maggiorenne, degno di beatitudine ed eroe: questo è il programma di Jorn Donner, aggredito con una specie di entusiasmo sessuologico che parrebbe comprendere anche la vocazione missionaria.

Sarà che il mediterraneo, in questo campo, non ha bisogno di essere troppo teorico, né è ribelle o represso (se mai esuberante), ma soltanto prammatico: l'erotismo non lo rende cinico o lugubre, filosofeggiante, ma semplicemente è in lui una condizione spontanea dalla quale non chiede più di quello che naturalmente deve essere. Insomma il problema del Donner non può avere che scarso potere di presa, almeno fra noi, e il film, tirate tutte le somme non interessa — soprattutto dall'angolo contenutistico — che moderatamente. La lezione d'amore che lo « svizzero » — ma in realtà polacco — Zbigniew Cybulski impartisce alla beatificata vedova (Harriet Andersson) di un noioso marito fortunatamente volato al cielo (ma da quando gli svizzeri sono diventati « professori » d'amore?) è fredda, e data la strada su cui s'è messo il Donner, anche scarsamente originale. Si vorrebbe sapere, piuttosto, più di quel che è facilmente intuibile — che cioè una donna, di qualsiasi paese, una volta disgelata, o svegliata, non può che rallegrarsi della felicità nuova che ha conosciuto — perché l'uomo svedese, al contrario, nei film è così « ghiacciato », incolore, noioso. Questo finora non ce l'hanno spiegato né Bergman né Donner.

Col suo fervore libertino il film, comunque, si è fatto notare. E alle qualità native di Harriet Andersson, che sovrastano tutto il film — trascuriamo il ridicolo di altri personaggi, per esempio la parente galeotta che gode della felicità conquistata dalla vedova — la giuria ha reso omaggio decidendo la assegnazione della Coppa Volpi per la interpretazione femminile all'attrice svedese.

Tonio Kroeger di R. Thiele (Germania occ.).

Rolf Thiele, lo abbiamo già scritto, fu al momento del suo debutto veneziano lodato con troppa generosità. Il suo solo merito sicuro, allora come ora, è quello di aver saputo scegliere — il più delle volte, ma non sempre — dei soggetti che, se non sono ognora cinematograficamente buoni, hanno diritto ad ogni considerazione, almeno sul piano dell'attesa. Ma quando deve fare i conti con materia così delicata e spirituale come questo celebre testo — per molto autobiografico — di Thomas Mann, allora vengono fuori palesi tutte le limitazioni della sua cinedrammaturgia.

Rosemarie resta di Rolf Thiele il maggior successo. Non perché fosse come realizzazione impeccabile: tutt'altro. Ma perché aveva un contenuto aspro che finisce per avvincere e che non ha niente a che vedere con la pura espressione. Né, come in questo caso, lo aiuta il fatto di avere per collaboratori Erika Mann e l'italiano Ennio Flaiano, il quale deve aver dato delle indicazioni — inizialmente sceneggiò la stessa opera per Bolognini — che forse il regista ha travisato o non ha capito. Così si spiega come, in questo album di acquarelli a volte figurativamente delicati, appaiono paesaggi come quelli di Siena insieme alle colonne di San Pietro, in forzata commistione geografica, o al cimitero di Genova, sacrificando, qui, una forse più funzionale Firenze. Paesaggi italiani che fanno da *pendant,* ma un po' debordando, alle marine di Storm (« Su grigia sabbia, sul grigio mare ... »), alle vecchie case di Lubecca e alle campagne danesi e nordgermaniche.

Nel lungo racconto scritto nel 1903 Thomas Mann aveva affidato al suo giovane protagonista — che nel film è rappresentato da un superficiale Jean-Claude Brialy, dalla incredibile barbetta alla Saint Germain-de-Près — alcune sue meditazioni spirituali e dissertazioni teoriche le quali, in un'epoca di crisi, lo riconducevano con struggimenti nostalgici alla ricerca di un tempo perduto, in un riesame di coscienza mirante alla affermazione di una esistenza tutta affidata ai valori letterari, intesa come preminente fatto artistico. Tonio è completamente preso dal problema dei rapporti tra artista e società. Le sue esperienze latine e nordiche riflettono la sua stessa natura, giacché è figlio di un concreto padre tedesco e di una estrosa madre latina.

Il regista si volge con estrema cura alla descrizione di un mondo scomparso, ma manca quasi tutti i caratteri. Perché Tonio adorava sua madre, la « donna triste »? Nel film lo apprendiamo soltanto dallo *speaker.* Ma le immagini sono diverse: la madre non è triste

e lui non l'adora. O almeno, noi non riusciamo che a vederne in sintesi l'effetto, mentre ci piacerebbe constatarne, in fieri, il processo.

Si sente nel regista, che pure non è insensibile alle opere di cultura, l'assenza di una vera cultura o l'incapacità di rappresentarla. La facilità con cui indulge a episodi che potrebbero essere rilevanti spettacolarmente, ma neppure riescono ad esserlo (le danze in riva al mare, la sequenza del maquillage e del carnevale che accentua la poca rilevanza della interpretazione di Nadja Tiller nella parte di Lisaveta), il facile uso della voce fuori campo e l'abuso di brevi battute assiomatiche, appalesano un dissidio tra la materia del romanzo e quella del film: dissidio che non è sempre obbligato, benché molti lo credano, giacché v'è sempre un *Gattopardo* a dimostrare il contrario.

Les amitiés particulières di J. Delannoy (Francia).

Un esempio di film realizzato con eccellente mestiere, basato su un romanzo del quale riesce a imbrigliare alcune note rischiose, imbarazzanti o polemiche, è dato dalla *Amitiés particulières* di Jean Delannoy, dal testo di Roger Pereyfitte. Non si può sostenere che il film non indulga al sentimentalismo, e si potrebbe dirne, con una espressione di André Gide — di Gide che fu ammiratore del romanzo — che « è proprio con i buoni sentimenti che si può fare della cattiva letteratura ».

Il caso narrato da Pereyfitte, come è noto, concerne due ragazzi — Georges e Alexandre — che si conoscono in collegio e finiscono per volersi bene di un amore puro, dove il sesso non conta. Gli incontri clandestini nella serra, le corrispondenze segrete, sono descritte dal Delannoy con mano leggera: la scelta di un diciassettenne e di un tredicenne, anziché di due coetanei, come nel libro, acquista visivamente un senso. La sapienza artigiana del regista fa sparire molti aspetti scabrosi del romanzo. Ma nel piccolo Alexandre rimane una venatura di perversione — che può giustificare il suicidio finale — che non hanno certamente i ragazzi normali: se mai quelli come li concepisce Pereyfitte.

I fatti succedono in un collegio religioso, dove alla fantasia morbosa di un Pereyfitte è apparso che tutti più o meno fossero anormali. Una ipocrita didascalia iniziale asserisce che « queste cose nei collegi oggi fortunatamente non succedono più ». È la solita « protesta dell'autore » per superare gli scogli censorii e per travestire il lupo da agnello. Naturalmente che queste cose non suc-

cedono più non è vero: ogni tanto qualche fatto di cronaca dimostra che può succedere anche di peggio, in un caso a sé stante. Quel che non succede sempre, come Pereyfitte certamente è capace di credere, è che *faits divers* del genere possano assurgere a caso-tipo. Quando, in questo campo, si generalizza, allora si esce dal « possibile » per entrare nella particolare, e deprecata, visione del mondo che può avere, appunto, un Pereyfitte. Da un tema affine Franco Rossi trasse un prezioso *Amici per la pelle*: ma soltanto con Pereyfitte si può parlare, invece che dell'amicizia, di *Amitiès particulières*.

The Girl with Green Eyes di D. Davis (Gran Bretagna).

Sull'attrice Rita Tushingam, protagonista della *Girl with Green Eyes* di Desmond Davis, gli inviati veneziani non hanno scritto che elogi: la Tushingam è una delle pochissime attrici viste quest'anno al Lido, e si è fatta anche fotografare con compiacenza, con vestiti da sera e da spiaggia di un gusto un po' acre. A noi pare che abbia notevoli qualità naturali come tipo di ragazza da abitazione popolare (si ricordi *Sapore di miele*) o di signorinetta selvatica. Ma non si può dire, nonostante gli straordinari occhi, che sia eccezionale o stupenda. Rappresenta alla perfezione un certo tipo inglese medio, ovvio o mediocre, e tale la ritroviamo nei panni di Kate Brady — un personaggio emerso da un romanzo di successo (« The Lonely Girl » di Edna O' Brien) — che si innamora di un uomo maturo, separato dalla moglie, dedito alla professione di scrittore. Che tipo di scrittore? La figura descritta da Peter Finch, che lo impersona, non ce ne dice abbastanza ed arduo sarebbe ricostruirne il mondo spirituale, quale lo ha visto e riassunto il Davis. Neppure si può intravedere nel film molto dell'Irlanda, dalla quale la ragazza proviene, se non attraverso la scenata dei genitori venuti a dare una lezione al maturo amante.

Il regista, ex operatore di Richardson, sembra di limitata esperienza di vita come di arte cinematografica, che non sia quella della buona inquadratura. Il film pare senza ossatura e naviga nella mediocrità. Pur provenendo dalla cerchia degli « angry men », Davis non rimane tale che nella scelta di tutta una serie di brutte facce. Se nel film v'è qualcosa di anticonformista, appare nondimeno di tinta assai sbiadita. Della musica non si ricorda che un insistente ronzìo. Per concludere, un film mediocre, di quelli per i quali non è possibile prevedere neppure un successo di pubblico.

La vie à l'envers (Una vita alla rovescia) di A. Jessua (Francia).

La vie à l'envers è una di quelle operine singolari che acquistano un'importanza forse anche superiore ai propri meriti perché dice con semplicità qualcosa che, sorpassando magari le intenzioni stesse dell'autore, centra uno stato d'animo che non è individuale e che partecipa dei problemi di ognuno. Nuovo « Elogio della stoltezza » descrive una marcia verso la follia che è anche verso la calma e la liberazione: e vi arriva con mezzi così semplici, e convincenti al tempo stesso, che acquistano il valore della naturalezza, e fanno echeggiare, nel paradosso, l'accento della verità.

Il protagonista è Jacques (Charles Denner, già ben noto come Landru) un impiegato modello di una agenzia immobiliare. Nel pieno di una vita regolare, ma banale, si accorge, prima attraverso brevi spiragli, poi sempre più apertamente, come l'isolamento e la solitudine possano essere tanto importanti per un uomo. Alla azione viene a preferire l'impassibilità, l'abulia conta per lui come evasione, la ribellione alle persone per cui lavora, alla moglie — una insignificante *cover-girl* — agli oggetti, ai rumori, è la vera libertà. E pensa di poter ricominciare alla rovescia: diventa contrario al superfluo, isolandosi non guarda che in alto, verso la luce, si chiude nella sua camera attratto dalla parete liscia, dallo schermo bianco. È il rovescio della vita di ognuno, ed ecco perché si parla di una *vie à l'envers*.

Alain Jessua, alla sua opera prima — e la giuria ne ha riconosciuto i meriti premiandola — ha realizzato questa ironica lode della follia individuale con un grande equilibrio, che non fa neppure pensare alla modestia dei mezzi impiegati.

Il Vangelo secondo Matteo di P. P. Pasolini (Italia).

Col *Vangelo secondo Matteo* Pier Paolo Pasolini si è presentato a Venezia con la sua più matura opera cinematografica. Intuizioni in termini di puro linguaggio cinematografico, Pasolini le aveva già palesate in *Accattone, Mamma Roma* e *La ricotta.* Ma col *Vangelo* lo scrittore-cineasta ha mostrato di saper risolvere problemi che finora il film in costume aveva fatto ritenere quasi sempre insolubili. Ad esempio riuscire a dare spirito di autenticità alle storie narrate ed ai personaggi « storici » o pseudostorici presentati. Nel *Vangelo* la intuizione più geniale, ed al tempo stesso più semplice, è stata quella di dare carattere di sacra rappresentazione popolaresca (come quella di Isnello, ad esempio) alla tragedia di Cristo. Nelle sacre rappresentazioni popolaresche i primi problemi che si presentano sono di carattere visivo. Come dare credibilità

ai personaggi, chi scegliere per la parte della Madonna o di Gesù, come vestirli. Pasolini ha scelto tra tipi e non tra attori, eliminando i primi equivoci e le prime ambiguità, che sono inevitabili se non si hanno a disposizione — citiamo a caso — un sir John Gielgud o un Louis Salou. Ha preso per la parte del Cristo uno studente di Barcellona, proprio alla vigilia del primo « si gira », ha fatto diventare Maria la propria madre, ha attinto largamente alla umanità popolaresca della Calabria e della Basilicata dove ha girato gran parte degli esterni, con i sassi di Matera che davano espressivamente il quadro di un paesaggio biblico. E quanto ai costumi, ha fatto preparare armi romane ed elmi medievali, palandrane arabe e copricapi che sembrano ricopiati dalle pitture della grande pittura veneziana: così ne sono usciti un paesaggio ed una umanità che non denunciavano mai il falso. Per la musica ha attinto agli *spirituals* negri, a musiche di Prokofiev e di Bach, in una mescolanza che non è risultata mai profondamente discordante. La critica ai confezionatori di polpettoni storici, che era esplicita nella *Ricotta,* risulta ora legittimata: e forse è la prima volta che si può affermare che anche col film biblico si può dare origine ad un fatto artistico.

Per quel che riguarda le caratteristiche drammatiche del film, è da rilevare una lenta scansione ritmica, anche nel finale della Crocifissione. Soltanto nella sequenza della predica, fissa e al tempo stesso movimentata da primi piani, luci, lampi, la forma scelta, pur così semplice, che ricorda una omelia di Chaplin, assume a volte, con gli effetti raggiunti dalla voce, un passo più concitato. Ma la quasi uniforme tonalità del film è apparsa a taluni, a torto, contraria ai canoni cinedrammaturgici; per quanto non si dovrebbe pretendere che la lettura del Vangelo — e questa è soprattutto una fedele lettura visiva — debba necessariamente offrire una suspense finale. Anzi sono proprio i « sacri testi » che con la loro semplicità di esposizione escludono le scene madri. Le sequenze debbono riuscire piatte, uguali le une alle altre, come nelle sacre rappresentazioni popolari. Si pensi alle illustrazioni del Vangelo lette a chiesa vuota, nel coro, dai religiosi: dove il dramma è spogliato di ogni passione secolare e diviene preghiera pronunciata, incisione nella pietra.

Come è data dai costumi e dalle scene idealizzate (dove si vede anche una trifora senza tempo) l'unità stilistica del film è data anche dai paesaggi in campo lungo, crepati, visti accanto ai letti dei torrenti e alle rocce: e si ricordi il campo lungo che precede

la sequenza del Battesimo. Le case di Matera hanno una impronta di reale decomposizione quale è propria del paesaggio biblico. Si sente il vento e la sabbia che tutto rode. L'omogeneità è creata anche dai tipi impiegati, attori e comparse, attraverso facce vissute, ora drammatiche, ora ilari, di una sofferenza e letizia autenticamente cristiane. E gli interpreti, qualunque fosse il loro ruolo, hanno trovato, a partire dal catalano Enrique Irazoqui che impersona Cristo, e sulla indicazione della regìa, il giusto tono ai loro atteggiamenti e alle loro azioni.

Il film è un omaggio a Papa Giovanni al quale Pasolini ha voluto dedicarlo con questa didascalia: « alla cara, lieta e familiare memoria di Giovanni XXIII ».

King and Country di J. Losey (Gran Bretagna).

Su *King and Country* di Joseph Losey si è più d'accordo che non su *The Servant,* su cui abbiamo già scritto: opera polemica del tutto fallita. Il film è più significativo perché — partendo da un pregevole testo teatrale — mette in causa la concezione della vita militare con una forma che a volte è di vivo rilievo espressivo. I nessi — già riconosciuti — di Losey con Brecht appaiono qui anche più evidenti.

Non è però, *King and Country,* altrettanto avanzato quanto *Tu ne tuera pas,* o convincente come *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria). Ha belle immagini, nel quadro di una pioggia incessante che si rivescia sulla vita di trincea, e dà al massimo grado il senso della topaia, del fango, della dissoluzione, della trappola, come *Orizzonti di gloria* voleva farci rabbrividire all'immagine del « formicaio », riassumendo quello che furono i disagi e i massacri della guerra 1915-18. Nel mare di fango i topi si annidano nella carogna di un cavallo e i soldati giuocano al processo condannando a morte un topo, con evidente allusione al caso rappresentato dal film: del soldatino Hamp arrestato con l'accusa di diserzione e processato.

Il discorso in *King and Country* è più concentrato che nei precedenti film di Losey. Obbliga il regista a scavare formalmente ed entro certi limiti, lui che ha tanta fantasiosa esuberanza da uscirne per deformare e amplificare.

Peccato che tutto l'ottimo lavoro compiuto dal regista sia in gran parte svigorito dal « carattere » del protagonista: un soldatino più scimunito (intontito dalle sofferenze, dagli anni di guerra, sia pure) che « eroe bastonato », disertore quasi per caso, inca-

pace di qualsiasi scelta. E per conseguenza diventa problematico prenderlo a simbolo di una polemica antimilitarista, contro la durezza dei regolamenti di guerra.

Il vero protagonista del film diventa non il fante processato (Tom Courtenay), bensì l'ufficiale (Dirk Bogarde) che lo difende e che poi è costretto a finirlo, nella esecuzione, con un colpo di pistola.

L'unico attore degno di nota nei riguardi della assegnazione della Coppa Volpi per l'attore avrebbe potuto essere Dirk Bogarde: anche se non eccezionale. La giuria, con una di quelle decisioni discutibili di cui ogni giurì, anche il più saggio, è capace, gli ha preferito Tom Courtenay: qui evidentemente sopravalutato.

Hamlet (Amleto) di G. Kosintzev (U.R.S.S.).

Nella traduzione di Boris Pasternak l'*Amleto* di Shakespeare ha richiamato l'attenzione di Grigori Kosintzev per una interpretazione prima teatrale, poi cinematografica, in chiave eroica. La grandiosità stilistica di questo regista, il suo passato illustre di realizzatore cinematografico, che ha creato *Il cappotto, Giovinezza di Massimo, Ritorno di Massimo, La nuova Babilonia, Don Chisciotte*, impone un omaggio cui ha particolare diritto e che onori non soltanto lui, ma tutta l'avanguardia sovietica degli anni venti.

Una rivalutazione di Dziga Vertov, caduto in disgrazia nel 1931, quando fu costretto a interrompere i suoi « Kino-pravda », è soltanto recente. La riesumazione della *Congiura dei Boiardi* fu la restituzione di un capolavoro ingiustamente relegato in archivio. Ma quanti furono i registi teatrali, come Meierold, gli scrittori, come Pasternak e Babel, i musicisti come Sciostakovic, i pittori e gli scultori (Tatlin, Malevič, Kandinsky, Rodcenko, El Lisickij, Gabo, Pevsner) ignorati, o minimizzati dallo stalinismo? Di un altro gruppo di registi cinematografici, detti « cosmopoliti », furono sacrificati la cultura e il talento, che pure non tradirono mai la rivoluzione: e tra questi erano Grigori Kosintzev e Leopold Trauberg. Costretti a tacere per alcuni anni, furono impediti di dare quelle opere che la cultura cinematografica mondiale da essi attendeva. E il fatto che Kosintzev, negli ultimi otto anni, non abbia potuto realizzare che *Don Chisciotte* e *Amleto,* mostra quale tributo egli abbia pagato, con grande sacrificio di sé, alle ubbìe dello stalinismo.

« Non ho adattato Shakespeare al cinema, ma il cinema a Shakespeare » ha detto Kosintzev. Nel rispetto della tragedia, il

regista non ha mancato, tuttavia, di impartire una eccelsa lezione di stile, fatta di eleganza formale, di vigore espressivo, di novità interpretativa, di raffinatezza di composizione, conforme ai principi manifestati anche nel primo dopoguerra nel programma dell'« Eccentrismo », di cui Kosintzev, Trauberg, Jutkevič, furono assertori.

Le inquadrature, rigorosamente composte, hanno fino dalla prima sequenza valore figurativo. Per una tradizione che risale a Kulešov ed Ejzenštejn, ma che si è considerevolmente arricchita anche con Sergej Jutkevič (basti pensare all'*Otello*) il regista ricava la scenografia dal paesaggio. La visione di tutta la tragedia è realistica. Amleto, che prende coscienza degli inganni con cui il potere è ghermito e conservato ad Elsinore, acquista la dimensione di un eroe dei nostri tempi: sostenuto anche da una valida prestazione di Innokenti Smoktunovskij, al quale, meglio che a uno qualsiasi dei due inglesi di *King and Country,* poteva degnamente essere attribuita la Coppa Volpi per l'attore.

Otto anni di ricerche, ha detto Kosintzev, sono stati necessari per predisporre il piano di lavoro di questo *Amleto,* che non vuole essere polemico nei confronti di quello britannico, ma per il quale, indubbiamente, giova essere stato realizzato molti anni dopo, superando in più momenti le esperienze di Olivier: e tra i risultati più ricordevoli di una preparazione così minuziosa non saranno da trascurare l'arricchimento che ha dato alla messa in scena la musica di Sciostakovic, con il ritrovamento di alcune antiche ballate britanniche, dove spicca con particolare grazia il tema di Ofelia, o la suggestiva utilizzazione, per la apparizione dello spettro, di una armatura tedesca del XVI secolo, conservata all'Ermitage di Leningrado, la cui celata è una maschera che ripete le fattezze umane.

Al film la giuria ha assegnato un Premio speciale: ma il Leone d'oro gli sarebbe appartenuto con pari diritto che al *Deserto rosso*; e se l'italiano gli è stato preferito, forse non si deve che al maggiore sforzo innovatore fatto da Antonioni: per il quale le ricerche coloristiche sono condotte in termini di linguaggio cinematografico ex novo, tutto da creare e da scoprire (contrariamente alle intenzioni di Bergman, nel suo *A proposito di tutte queste ... signore,* che sono rimaste sola occasione decorativa, e puro giuoco, senza alcuna conseguenza sul piano estetico). Antonioni, quindi, realizzatore giovanilmente impegnato, col suo *Deserto rosso,* in una ricerca psicologica e compositiva che ancora esplora e innova; Kosintzev, rappre-

sentante glorioso di una vera, grande avanguardia, e già appartenente, per conto nostro, alla schiera, oltre che dei *senatores,* degli *optimi.*

La femme mariée di J.-L. Godard (Francia).

Gli ossessionati dal sesso sono tristi? Si direbbe di sì, assistendo alla attività di Godard e dei suoi personaggi preferiti. La loro caratteristica è la tristezza, anche nella pratica erotica cui ci fanno assistere sullo schermo. Chi si applica al sesso con naturale regolarità non è così complicato. È, di volta in volta, compreso, impegnato, ilare, svagato, abbandonato con beatitudine, soddisfatto e indifferente. I supersessuati di Godard sembrano presagire Buchenwald, seguono in silenzio un rituale che assomiglia a quello del boia, sono più sul lettino di una sala operatoria, nella camera d'osservazione d'un istituto scientifico, che tra i guanciali di Lubitsch.

I loro atti erotici sono visti dal regista con indubbia eleganza. Si sente dietro di lui tutta una tradizione dello *esprit de finesse,* che si potrebbe far risalire a Vigo, e, perché no?, anche a Clair, pur se i suoi *Sous les toits de Paris* e *Quatorze juillet* erano assai più innocenti. Ma lo sguardo ironico è ormai sostituito dal bisturi, o dal microscopio, l'antropologo diventa « entomologo », ai baci innocenti di Annabella pare che stiano per subentrare i ferri del chirurgo. Strumenti di piacere-tortura le forbicette si accaniscono sui peli, gli uncini sono allacciati o slacciati con cura, e la camera documenta ogni atto, ogni fase, come in un tecnofilm. Le « posizioni » di cui Godard è accurato « storico » sembrano dettate dal professore di educazione fisica della radio. Una ginnastica insistente ci mostra gambe lisce, gambe pelose, ascelle, capezzoli, glutei. Un nastro metrico misura periodicamente i seni. Non manca che la lente sui peli superflui.

Mentre girava il film, Godard doveva sentirsi bombardato dalla pubblicità delle riviste femminili. Certe pagine dei grandi settimanali sono terra d'occupazione dei grandi prodotti — creme, matite, olii, pinze — per la bellezza della donna. Si elogia un latte per il seno, una cipria che imbianca o vena di rosa la pelle, un carboncino che rende gli occhi come stelle. E Godard — preoccupato di offrire dettagli di tutto — ombelico, cosce, fianchi, ascelle depilate — sfodera anche tutta una serie di pigiami, mutande, trine, reggiseni, bretelle, reggicalze, cerniere lampo, ganci — elencando visualmente tutto ciò che la donna, e anche l'uomo, « deve sapere ».

La sua è certamente una intelligenza piccante, divertente; peccato che non sappia usarla che su questo solo terreno. I suoi film sono ripetizioni di temi, di « posizioni », di sesso, di supersesso e di sottosesso. Poiché la materia, che si voglia o no, ha determinati limiti, non è certo che Godard possa continuare la sua carriera insistendo fino ai limiti del buon gusto su una visione del mondo che non va oltre il monte di Venere. A meno che la sua fantasia creativa non sia tale da reinventare, ogni volta, tutto quanto: ma è difficile, dopo il « Satiricon » di Petronio Arbitro.

La donna sposata è per natura adultera: questa è l'opinione che vuole esporre, con un sapore anche di vendetta, forse, verso la donna. Il film ha tutta l'aria di un *pamphlet,* di uno sfogo personale, più lugubre che arguto. L'intenzione è documentaria, se non perché coglie il « documento » in fragrante, in quanto si volge con intenzione documentaristica sui personaggi e sul loro modo di comportarsi e quindi Roger Leenhardt, tipico intellettuale parigino, acuto e dotato, e l'attore-fusto, la sposa adultera, compiaciuta del proprio corpo, il ragazzo, la bonne: la quale, gli piace che si esprima con estrema libertà sull'atto sessuale (riprendendo le parole di « Mort à crédit » di Céline), ascoltandone le espressioni crude con la stessa intensità con cui è *voyeur*. Il suo gusto di sentire e vedere, e si tratta anche di parole grosse come quelle che Macha Meril pronuncia domandandosi se un certo giuoco sia veramente amore, fa dubitare — se non della sua inventiva di artista — della sua normalità sessuale. Si può essere entusiasti dell'amore ma non necessariamente « fissati » fino a diventare *voyeurs,* e desiderare che tale diventi anche il pubblico, tutto il pubblico libero, della cui docilità troppo si pretende.

Ma, per concludere, fino a che punto può essere preso sul serio un campione — geniale nel suo genere — di monellerie o di bravate, di *calembours* azzardati e di gesti *à sensation*? E insomma, si deve dare più credito (e il discorso vale tanto per Godard quanto per Jorn Donner) a chi vuol « liberare » le conoscenze, l'uguaglianza, il rispetto reciproco e il progresso civile degli uomini, o a chi vuol « liberare » gli apparati genitali?

Deserto rosso di M. Antonioni (Italia).

Molti anni fa — parlo del 1939, quando, mi sembra, Antonioni era assiduo collaboratore di « Cinema » — René Clair con-

cesse una intervista a Lo Duca (3) nella quale disse quel che pensava del film a colori.

« Vorrei evitare — affermò — di copiare la realtà come si cerca di fare tuttora, dai primi film a colori. È per questo che desidero di lavorare il più possibile in istudio; ma se dovrò girare degli « esterni » non esiterò a *dipingere* il paesaggio. Ad esempio, coprire gli alberi di grigio, se è necessario, per meglio far risaltare i personaggi. Cercherò di formare dei contrasti tra un ambiente volontariamente unito e le macchie a vivaci colori. Nel lontano *Becky Sharp* si poteva notare qualcosa di simile, quando l'autore cercò di mettere in luce i personaggi a detrimento dei fondali. Lo scopo non era raggiunto, poiché il montaggio faceva succedere a queste immagini scene a forti tinte, annullando l'effetto voluto. »

E ancora: « Il gran problema che è stato appena sfiorato dai « coloristi » è il montaggio del colore. A film girato, è praticamente impossibile di modificare i colori impressionati sulla pellicola: quindi, la necessità di prevedere uno scenario minuziosamente fissato, perfettamente a punto, in cui la tonalità di ogni immagine sarà studiata non solo in sé stessa, ma in funzione di quelle che la precedono e la seguono. Il cineasta deve fare quindi il film al suo tavolo e realizzarlo esattamente come un architetto costruisce una casa: prevedendo ogni cosa in anticipo, nei minimi particolari. »

Che Antonioni nella ideazione e nella realizzazione di *Deserto rosso* si sia ricordato o no di Clair, non è rilevante. Il fatto è che ha pensato le stesse cose, almeno quelle più giuste, ed ha applicato gli stessi princìpi con tecnica meditata. (Clair sembra invece, ormai, essersene dimenticato). Ma va notato che il francese, a un certo punto dell'intervista, aggiunge: « Il cinema, anche a colori, non ha con la pittura che lontanissimi rapporti ». Ora in questo Clair si sbaglia, ed Antonioni è il primo, con i risultati che ha raggiunto, a contraddirlo. Se non tutto il cinema, certo il suo cinema ha molti rapporti con la pittura. Lo ha dimostrato nella *Notte* e nell'*Eclisse,* ma direi che la dimostrazione più evidente sia proprio nel *Deserto rosso.*

Non si può non ripensare alla tecnica di Morandi, che preparava i suoi quadri prima « costituendo » gli oggetti, costruendoli, magari dipingendo di grigio o di viola rosato le bottiglie, poi formu-

---

(3) Cinema, n. 61, Milano, 1939.

lando l'immagine. E « costituzione dell'oggetto » e « formulazione dell'immagine » (la terminologia è di Cesare Brandi) mi pare che sia proprio l'iter creativo di Antonioni in questo film.

Così il regista brucia l'erba dei prati e la fa diventare nera, dipinge le pareti delle case, all'inizio del film sfoca le immagini in paesaggi che assumono una pàtina alla Morandi. E fa così opera di pittura, nella regìa; si accosta istintivamente, ma in maniera autonoma, alla pop-art. Oggi i pittori dipingono — compongono le materie — in tante maniere, e Antonioni dipinge l'« oggetto ». Al bravo operatore Carlo Di Palma non rimane che rispettare, in una fotografica precisa, ma che è quasi di registrazione, la visione del regista.

Il colore è utilizzato in forma psicologica, con passaggi dal nero al grigio, al rosso, ancora al grigio. Per esempio il prato del paesaggio iniziale è scuro, la petroliera spunta dalla nebbia come un vascello fantomatico, le case sono grigiastre ma la gabbia dove gli abitatori del « deserto » gustano un po' di « dolce vita » è rossa. Un colore succede ad un altro, in meditato montaggio.

La vocazione pittorica di Antonioni si scopre nei paesaggi: che hanno istintivamente ora qualcosa di Fattori, ora di Carrà, ora di Morandi. Si trova, nel film, tutto l'arco della pittura moderna, fino — dicevamo — alla pop-art: anche se escludo che egli abbia voluto imitare l'uno o l'altro pittore, creando piuttosto d'istinto, spontaneamente.

Mi dicono che questo discorso su Antonioni e la pittura è stato fatto anche da Virgilio Lilli, in uno scritto che ancora non ho letto. Antonioni ed io lo abbiamo impostato nella *hall* dell'Excelsior, dopo la proiezione del film. E non ho che da rallegrarmi d'essere giunto alle stesse conclusioni.

Come è noto, *Deserto rosso* è ambientato nella pianura padana, in uno di quegli inferni industriali dove l'uomo si isola, riuscendo sempre più difficilmente a comunicare — almeno coi sentimenti — col resto dell'umanità. Siamo ancora, dunque, al tema della impossibilità di comunicare, caro all'autore di *L'avventura, La notte, L'eclisse.* Monica Vitti, la protagonista, nella parte della moglie di un ingegnere, inquieta e inadattata, perdipiù con le conseguenze dello choc subìto per un incidente automobilistico, non compresa dal marito e consolata da un di lui collega meno scientifico, più avventuroso, che sta per trasferirsi in un altro paese dove più aperte sono le prospettive all'imprevisto o alla fantasia (e qui il

dialogo sfugge un po' al controllo del regista) rappresenta idealmente la continuazione della tematica di Antonioni; ma il film, come abbiamo già spiegato, è concepito con uno stile del tutto nuovo che rinnova, se non i contenuti, il linguaggio dell'autore. È a questa ricerca, la più impegnata della Mostra, che ha reso giustizia la giuria conferendo ad Antonioni il Leone d'oro.

Deserto rosso, Amleto, Vangelo secondo Matteo: fermiamoci a questi risultati di maggiore spicco; ma potremmo aggiungervi anche *King and Country, La femme mariée, A proposito di tutte queste ... signore,* sui quali abbiamo già espresso le nostre riserve. Sono film che non portano, alla chiusura della stagione 1963-64, del nuovo sul piano delle idee, ma piuttosto della forma: e questa sembra essere la caratteristica più saliente da notare nella XXV Mostra d'Arte Cinematografica.

La Giuria della XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — composta da Mario Soldati (Italia), presidente, Rudolf Arnheim (U.S.A.), Ove Brusendorf (Danimarca), Thorold Dickinson (Gran Bretagna), Riccardo Munoz Suay (Spagna), George Sadoul (Francia), Jerzy Toeplitz (Polonia) — ha assegnato i seguenti premi:

Leone d'oro: *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (Italia);

Premio speciale della giuria: *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (Italia);

Premio speciale della giuria: *Hamlet* di Grigori Kosintsev (U.R.S.S.);

Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile: Tom Courtenay per *King and Country* di Joseph Losey (Gran Bretagna);

Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile: Harriet Andersson per *Att alska* (t.l. Amare) di Jorn Donner (Svezia);

Premio « Opera prima »: *La vie à l'envers* di Alain Jessua (Francia).

* * *

Le varie giurie non ufficiali, designate da diverse organizzazioni, hanno assegnato i seguenti premi:

Premio Circolo del Cinema Città di Imola (Grifone d'oro): *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini;

Premio FIPRESCI (Federazione Internaz. Stampa Cinematografica): *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni;

PREMIO SAN GIORGIO: *Nothing but a Man* di Michael Roemer (U.S.A.);

PREMIO CINEMA NUOVO: *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni;

PREMIO FEDERAZIONE ITALIANA DEI CINEFORUM: *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini;

PREMIO O.C.I.C. (OFFICE CATHOLIQUE INTERNATIONAL DU CINÉMA): *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini;

PREMIO FRANCESCO PASINETTI PER IL MIGLIOR FILM STRANIERO: *La vie à l'envers* di Alain Jessua (Francia);

PREMIO DELLA CRITICA PER IL MIGLIOR FILM FUORI CONCORSO: *Pasazerka* (t.l.: La passeggera) di Andrzej Munk (Polonia);

PREMIO CITTÀ DI VENEZIA: *Nothing but a Man* di Michael Roemer;

PREMIO CINEMA '60: *Asso di picche* di Miloš Forman (Cecoslovacchia).

I film in concorso

NOTHING BUT A MAN — **r.:** Michael Roemer - **s.** e **sc.:** Michael Roemer e Robert Young - **f.:** Robert Young - **m.:** popolare (Spirtuals, Gospel Songs e Rock and Roll) - **mo.:** Luke Bennett - **int.:** Ivan Dixon (Duff Anderson), Abbey Lincoln (Josie, sua moglie), Gloria Foster (Lee), Julius Harris (Will Anderson, padre di Duff), Stanley Greene (Rev. Dawson), Martin Priest (l'autista), Lanard Parker (Frankie), Yaphet Kotto (Jocko), Helen Lounck (Effie Simms), Helene Arindell (Doris), Walter Wilson (il proprietario dell'automobile), Milton Williams (Pop), Melvin Stewart (Riddick), rev. Marshal Tompkin (il predicatore), Alfred Puryear (Barney), Charles McRae (Joe), Ed Rowan (Willie), Tom Ligon, William Jordan (i due giovinastri), Dorothy Hall (solista), Gertrude Jeanette (Signora Dawson, madre di Josie), Gil Rogers (il caporeparto), Richard Webber (Bud Ellis), Eugene Wood (il Provveditore agli Studi), Jim Wright (il barista), Arland Schubert, Bill Riola (gli ingaggiatori di personale), Peter Carew (il negoziante), Jay Brooks (l'imprenditore di pompe funebri), Robert Berger (l'impiegato), Jary Banks (Bessie), Richard Ward, Moses Gunn (gli operai della segheria), Mark Shapiro, William Phillipps (i passeggeri dell'automobile), Sylvia Ray, Esther Rolle, Evelyn Davis (le donne della Congregazione) - **p.:** Robert Young, Michael Roemer, Robert Rubin per la Nothing But a Man Co. in ass. con la Du Art Film Laboratories - **o.:** U.S.A., 1964.

KRADEZAT NA PRASKOVI (t.l.: **Il ladro di pesche**) — **r.:** Valo Radev - **f.:** T. Stoyanov - **m.:** S. Pironkov - **int.:** N. Nokanova (Lisa), R. Markovitch (Ivo), M. Michailov (il colonnello), V. Vatchev - **p.:** Studio Lungometraggi - Sofia - **o.:** Bulgaria, 1964.

ATT ALSKA (t.l.: **Amare**) — **r., s.** e **sc.:** Jorn Donner - **f.:** Sven Nykvist - **scg.:** Jan Boleslaw - **m.:** Bo Nilsson e il Jazz Quintet di Eje Thelin - **mo.:** Lennart Wallén - **int.:** Harriet Andersson (Louise), Zbigniew Cybulski (Fredrik), Isa Quensel (Marta), Tomas Svanfeldt (Jakob, figlio di Louise), Jane Fridemann (Nora), Nils Eklund (il pastore), Jan-Erik Lindqvist (lo speaker) - **p.:** Rune Waldekranz per la Sandrews - **o.:** Svezia, 1964.

TONIO KROEGER — **r.:** Rolf Thiele - **s.:** dal romanzo breve di Thomas Mann - **sc.:** Erika Mann e Ennio Flajano - **f.:** Wolf Wirth - **m.:** Rolf Wilhelm - **int.:** Jean-Claude Brialy (Tonio Kroeger), Nadia Tiller (Lisaweta), Gert Froebe (il gendarme) - **p.:** Thalia-Film - **o.:** Germania occ., 1964.

LES AMITIÉS PARTICULIÈRES — **r.** : Jean Delannoy - **s.** : dal romanzo di Roger Peyrefitte - **sc.** : Jean Aurenche - **dial.** : Pierre Bost - **f.** : Christian Matras - **scg.** : René Renoux - **m.** : Jean Prodromides - **mo.** : Mme Taverna - **int.** : Francis Lacombrade (Georges de Sarre), Didier Haudepin (Alexandre Motier), Louis Seigner (Padre Lauzon S. J.), Lucien Nat (Padre Superiore), Michel Bouquet (Padre de Trennese S. J.), François Leccia (Lucien Rouvere) - **p.** : Christine Gouze-Renal per la Production Génerale de Films - **o.** : Francia, 1964.

THE GIRL WITH GREEN EYES (La ragazza dagli occhi verdi) — **r.** : Desmond Davis - **s.** e **sc.** : Edna O'Brien, dal suo romanzo « The Lonely Girl » - **f.** : Manny Wynn - **scg.** : Ted Marshall - **m.** : John Addison - **mo.** : Brian Smedley-Ashton - **int.** : Rita Tushingham (Kate Brady), Peter Finch (Eugene Gaillard), Lynn Redgrave (Baba Brenan), Maire Kean (Josie Hannigan), Arthur O'Sullivan (il signor Brady, padre di Kate), Julian Glover (Malachi Sullivan), T. P. McKenna (il prete), Lislott Goettinger (Joanna), Patrick Lappan (Bertie Counihan), Eileen Crowe (signora Byrne), Kay Craig (la zia), Joe Lynch (Andy Devlin), Yolande Turner (Mary), Harry Brogan (Jack Holland), Michael Hennessy (Davey), Joe O'Donnell (Patrick Devlin), Michael O'Brian (l'inquilino), Dave Kelly (il bigliettaio) -**p.** : Oscar Lewentein (**p. esecutivo** : Tony Richardson) per la Woodfall Film - United Artists - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : Dear film.

LA VIE À L'ENVERS (Una vita alla rovescia) — **r.**, **s.** e **sc.** : Alain Jessua - **f.** : Jacques Robin - **scg.** : Olivier Girard - **m.** : Jacques Loussier - **mo.** : Nicole Marko - **int.** : Charles Denner (Jacques), Anna Gaylor (Viviane), Guy Saint-Jean (Fernando), Nicole Gueden (Nicole), Jean Yanne (il signor Kerbel, direttore della agenzia immobiliare), Yvonne Clech (signora Kerbel, sua moglie), Robert Bousquet (Paul, il trapezista), Françoise Moncey (Ina, la trapezista), Jean Dewewer (il sindaco), Gilbert Meunier (il guardiaboschi), André Thorent (il medico), Bernard Sury (l'ispettore), Jenny Orleans (la portinaia), Nane Germon (la madre) - **p.** : Ginette Courtois-Doynel per la A. J. Films - **o.** : Francia, 1964.

IL VANGELO SECONDO MATTEO — **r.** e **sc.** : Pier Paolo Pasolini - **s.** : dal Vangelo di San Matteo - **f.** : Tonino Delli Colli - **scg.** : Luigi Scaccianoce - **c.** : Danilo Donati - **m.** : popolari di varie epoche - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Enrique Irazoqui (Gesù Cristo), Margherita Caruso (Maria giovane), Susanna Pasolini (Maria vecchia), Marcello Morante (Giuseppe), Mario Socrate (Giovanni Battista), Settimio Di Porto (Pietro), Otello Sestili (Giuda), Ferruccio Nuzzo (Matteo), Giacomo Morante (Giovanni), Alfonso Gatto (Andrea), Enzo Siciliano (Simone), Giorgio Agamben (Filippo), Guido Cerretani (Bartolomeo), Luigi Barbini (Giacomo, figlio di Alfeo), Marcello Galdini (Giacomo, figlio di Zebedeo), Elio Spaziani (Taddeo), Rosario Migale (Tommaso), Rodolfo Wilcock (Caifa), Alessandro Tasca (Ponzio Pilato), Amerigo Bevilacqua (Erode I), Francesco Leonetti (Erode II), Franca Cupane (Erodiade), Paola Tedesco (Salomè), Rossana Di Rocco (l'Angelo del Signore), Eliseo Boschi (Giuseppe D'Arimatea), Natalia Ginzburg (Maria di Betania) - **p.** : Alfredo Bini per Arco film (Roma) - Lux Cie Cinématographique de France (Paris) - **o.** : Italia-Francia, 1964.

KING AND COUNTRY — **r.** : Joseph Losey - **s.** : dall'omonimo lavoro teatrale di John Wilson, ispirato da un racconto di James Lansdale - **sc.** : Evan Jones - **f.** : Denys Coop - **scg.** : Peter Mullins - **m.** : Larry Adler - **c.** : Roy Ponting - - **mo.** : Reginald MacDonald - **int.** : Tom Courtenay (Hamp), Dirk Bogarde (capitano Haergreaves) Leo MacKern (capitano O'Sullivan), Barry Foster (tenente Webb), James Villiers (capitano Midgley), Peter Copley (il colonnello), Barry Justice (tenente Prescott), Vivian Matalon, Jeremy Spencer, James Hunter, David Cook, Larry Taylor, Jonah Seymour, Keith Buckley, Rischard Arthure, Derek Partridge, Brian Tipping, Raymond Brody, Terry Palmer, Dan Cornwall - **p.** : British Home Entertainment - **o.** : Gran Bretagna, 1964.

DESERTO ROSSO — **r.** : Michelangelo Antonioni - **s.** e **sc.** : Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra - **f.** (in Technicolor) : Carlo Di Palma - **scg.** : Piero Po-

letti - **c.** : Gitt Magrini - **int.** : Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo De Prà (Ugo, marito di Giuliana), Rita Renoir, Xenia Valderi, Aldo Grotti - **p.** : Cinematografica Federiz - Film Duemila - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Cineriz.

LA FEMME MARIÉE — **r., s.** e **sc.** : Jean-Luc Godard - **f.** : Raoul Coutard - **m.** Ludwig van Beethoven - **mo.** : Françoise Collin - **int.** : Macha Meril (Carlotte), Bernard Noël (l'amante), Philippe Leroy (il marito) - **p.** : Anouchka films - Orsay films - **o.** : Francia, 1964.

HAMLET Amleto) - **r.** : Grigorij Kozintsev - **s.** : dalla tragedia di William Shakespeare - **f.** (in Sovscope) : J. Gritsus - **scg.** : Evgenij Enej, G. Kropačev, S. Virsalaže - **m.** : Dimitri Šostakovič - **int.** : Innokenti Smoktunovskij (Hamlet), Anastasia Vertinskaja (Ofelia), Mikhajl Nazvanov (il re), E. Ražine (la regina), S. Oleksenko (Laerte), A. Krevald (Fortebraccio) - **p.** : Lenfilm (Leningrado) - **o.** : U.R.S.S., 1964.

I film fuori concorso

FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (A proposito di tutte queste... signore) — **r.** : Ingmar Bergman - **s.** e **sc.** : Erland Josephson e Ingmar Bergman - **f.** (in Eastmancolor) : Sven Nykvist - **scg.** : P. A. Lundgren - **c.** : Mago - **m.** : Erik Nordgren - **mo.** : Ulla Ryghe - **int.** : Jarl Kulle (Cornelius), Georg Funkquist (Tristan), Allan Edwall (Jillker), Eva Dahlbeck (Adelaide, la moglie di Felix), Karin Kavli (signora Tussaud), Harriet Andersson (Isolde, la cameriera), Gertrud Fridh (Traviata), Bibi Andersson (Humlan), Barbro Hjort af Ornäs (Beatrice), Mona Malm (Cecilia) - **p.** : AB Svensk Filmindustri - **o.** : Svezia, 1964 - **d.** : Indief.

LA DONNA È UNA COSA MERAVIGLIOSA — **r.** : Mauro Bolognini - **s.** e **sc.** : Goffredo Parise, Giorgio Salvioni, Antonio Guerra, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **f.** : Gianni Di Venanzo (un episodio) e Otello Martelli (un altro episodio) - **scg.** : Luigi Scaccianoce - **c.** : Danilo Donati (un episodio) e Piero Tosi (un altro episodio) - **m.** : Carlo Rustichelli (un episodio) e Piero Piccioni (l'altro episodio) - **mo.** : Nino Baragli (un episodio) e Franco Arcalli (l'altro episodio) - **int.** : 1° episodio, **LA BALENA BIANCA** : Angela Minervini (Luciana), Nani Colombo (Eros), Beba Lonciar (Miriam) ; 2° episodio, **UNA DONNA DOLCE, DOLCE** : Sandra Milo (Rossella), Vittorio Caprioli (Carlo), Tinto Brass (un invitato) - **disegno animato introduttivo** (a colori) : Pino Zac - **p.** : Moris Ergas per la Zebra film (Roma) / Aera film (Paris) - **o.** : Italia-Francia, 1964 - **d.** : Cineriz.

MICHELANGIOLO — **r., s.** e **sc.** : Carlo L. Ragghianti - **f.** (in Technicolor) : Carlo Ventimiglia - **collaborazione artistica** : Cesare Molinari - **m.** : Giuseppe De Lucia - **p.** : Rotor Film per il Comitato Nazionale per le onoranze a Michelangiolo presieduto dal senatore Giovanni Gronchi.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Prestigio e decadenza del cinema scandinavo

di LEONARDO AUTERA

Quale funzione culturale ha assolto, e in quale modo, la « Retrospettiva del cinema scandinavo (1907-1954) » svoltasi nell'ambito della XXV Mostra? Ci sembra anzitutto opportuno dare risposta a tali domande, specificando preliminarmente che la Retrospettiva stessa si è esaurita in quattordici giornate, durante le quali sono stati proiettati 75 film (42 integralmente e i rimanenti in ampie selezioni) corrispondenti a sedute quotidiane di sei ore in media.

Non saremo certo noi a negare l'utilità e l'interesse della « Sezione culturale » della Mostra di Venezia. La consideriamo, anzi, la parte più ghiotta dell'annuale manifestazione. Ma c'è modo e modo di proporla. Non negheremo nemmeno che la « Retrospettiva del film scandinavo » fosse senz'altro da fare. Ma non certo comprimendo, come si è fatto, luci ed ombre di quasi mezzo secolo di produzione cinematografica di ben quattro paesi, due dei quali (Svezia e Danimarca) hanno conosciuto periodi di intensa attività, tali da farsi imporre in primo piano sui mercati mondiali. Avremmo di gran lunga preferito, insomma, rinunciare a un'impressione globale, necessariamente spezzettata, sulle quattro cinematografie del Nord-Europa, per fermare invece l'attenzione soltanto su alcune « luci », fra le più intense e personali, che esse hanno emanato nel corso della loro storia.

Nello svolgimento della « Retrospettiva » — la quale, è bene specificarlo, non ha contemplato l'opera di C. Th. Dreyer, che era stata oggetto di una precedente « personale » veneziana — tali « luci », sebbene contratte in mezzo a tante cose superflue, non hanno mancato di risaltare. Per noi esse avevano a chiare lettere due nomi, quelli di Victor Sjöström e di Mauritz Stiller, ai quali sono rimaste legate le nostre più durature impressioni di questa

rassegna retrospettiva, unitamente al rammarico di non aver avuto la possibilità di « leggere », e in parte « rileggere », le loro opere nell'ambito di due organiche « personali », non diciamo complete (la carriera di Sjöström annoverò ben 54 regie e 46 quella di Stiller) ma il più possibile esaurienti, che dessero spazio anche alle esperienze hollywoodiane dei due autori. Invece la rassegna di quest'anno è stata un'ottima occasione perduta di farci conoscere a fondo — non sacrificando in selezioni costituite da due o tre bobine di testa o di coda film comunque importanti come *Klostrep i Sendomir* (t.l.: Il monastero di Sendomir), *Karin Ingmarsdotter* (t.l.: Karin figlia di Ingmar), *Mästerman* (Padron Samuele) e *Vem dömer?* (La prova del fuoco) di Sjöström, o come *Johan* (Attraverso le rapide) e *Gösta Berling Saga* (I cavalieri di Ekebù) di Stiller — i due maggiori autori svedesi, che sono tra i maggiori anche su piano mondiale, per lasciar posto al tentativo di offrire un « panorama esauriente », non diciamo del cinema svedese muto (il che sarebbe già stato un impegno considerevole) né dell'intero cinema scandinavo dello stesso periodo, bensì di tutta quanta la produzione nordica dalle origini al 1954.

La sproporzione è tanto grande ed evidente che desta meraviglia il semplice fatto che si sia pensato di poter realizzare una tale rassegna in maniera conveniente e soddisfacente. Eppure non c'è ragione di dubitare che il curatore di essa, Francesco Savio, abbia agito in perfetta buona fede nell'intento di colmare in un sol colpo una lacuna delle nostre conoscenze cinematografiche proponendo il « risultato di un inventario » (1) da lui stesso compiuto nelle cineteche delle quattro capitali scandinave. Non ha tenuto conto, però, di due fattori: lo snervante « tour de force » al quale avrebbe costretto lo spettatore, ponendolo in condizione poco adatta ad una sveglia e serena accezione delle troppe opere propostegli in visione nell'atmosfera già di per sé frastornante della Mostra veneziana, e l'arbitrarietà delle scelte (per quanto riguarda sia l'esclusione di determinati film sia le selezioni di altri) che inevitabilmente ubbidiscono a criteri soggettivi e a personali prospettive culturali che assai spesso non coincidono con gli interessi di altri studiosi.

---

(1) Cfr. introduzione di F. S. a *La scuola scandinava (1907-1954)*, catalogo della Retrospettiva del cinema danese, finnico, norvegese e svedese; Ed. Mostra di Venezia, 1964.

A nostro giudizio, dunque, la retrospettiva di quest'anno non ha assolto il suo scopo nella maniera più conveniente. Da tempo andiamo ripetendo che il criterio da adottare in queste occasioni è quello delle « personali »; l'unico che permetta di evitare gli inconvenienti sopra indicati e che riesca a mantenere sempre vivo l'interesse del pubblico, come stanno ad indicare le memorabili rassegne dedicate negli anni passati a Stroheim e a Keaton.

Tradizioni e origini

Alle origini di ogni cinematografia, o di più cinematografie collegabili a un medesimo gruppo etnico, non è difficile intravvedere l'affiorare e il permanere di temi e motivi tipici di una tradizione culturale autoctona. Si tratta, in genere, di riferimenti molto indiretti se rapportati a un tipo di tradizione colta, ma più evidenti se si tiene conto di come quei temi e motivi, mutuati segnatamente dalla letteratura dell'ultimo Ottocento, si siano trasfusi nello spirito popolare. Non intendiamo qui riferirci ai primi esperimenti di « fotografia in movimento », ma al secondo stadio del pionierismo cinematografico, quello che vide i primi tentativi di racconto per immagini organizzate. Era abbastanza naturale che quei pionieri rispondessero più o meno consciamente alle esigenze del pubblico di estrazione più popolare, il primo che avesse aderito entusiasticamente al nuovo genere di spettacolo, come questo preferiva ritrovare sullo schermo vicende e personaggi familiari che un tipo di cultura non ancora cosmopolita gli aveva insegnato ad amare.

Nella maggior parte delle cinematografie a larga produzione, in Europa e in America, questo spirito primitivo e ingenuo andò presto e facilmente disperdendo il suo stampo nazionale o in vario modo si contaminò, non per questo tradendo i gusti e le preferenze del grosso pubblico, ma certamente tendendo a detipicizzarsi per interferenze reciproche. Pur conservando taluni generi difficilmente trasferibili, come il « western » nel Nord America, le cinematografie della Francia e della Germania, dell'Italia e degli Stati Uniti, usufruirono sempre più intensamente di tali scambi dando presto l'avvio ad un tipo di produzione assai variata negli argomenti, alla ricerca spesso affannosa di sempre nuovi motivi d'attrazione, tesa a sopraffare con ogni mezzo la concorrenza, così da

disperdere certe caratteristiche più genuine ricorrendo sempre meno alle fonti tradizionali della propria cultura, segnatamente letteraria.

Al contrario, la prima e più specifica impressione che si ritrae da una considerazione complessiva dei primi cinquant'anni di cinematografia scandinava — stando sia ai film compresi nella retrospettiva sia a nostre precedenti conoscenze — è quello di una non comune compattezza e fedeltà, nel bene e nel male, a genuine fonti d'ispirazione, che risalgono ora direttamente all'« epos » del popolo nordico ora a quelle ripetizioni di temi e situazioni, così spesso connessi a vicende di nuclei familiari o paesani, che dalle antiche Saghe e ballate la tradizione popolare, unitamente a quella colta, ha fatto risalire nei secoli, mitigandone il carattere eroico e favolistico, ma preservandone l'immaginismo romanzesco. Vicende che abbracciano intere generazioni, che accompagnano il protagonista o la protagonista dalla nascita alla morte, che si soffermano sulle sue insicure e contrastate passioni, che esaltano la sua forza morale e la sua virtù redentrice, che lo pongono in conflitto con le forze della natura o del fato per una lotta rigeneratrice delle sue più autentiche qualità umane, ricorrono frequentemente nel cinema nordico, anche se spesso a tali motivi riesce facile investire le tinte del « feuilleton ». Esse costituiscono comunque il nucleo più vivo della cinematografia scandinava, quello che permane più a lungo per intima spontanea vocazione. Anche un autore geniale e inizialmente eclettico come Stiller, tanto sensibile al gusto moderno d'impronta cosmopolita da dare per qualche tempo un contributo squisito e precorritore al genere della commedia umoristica, sentirà di dover tornare ai temi tradizionali per comporre alcune delle sue opere più corpose.

Tanto il cinema scandinavo — pur tra le naturali eccezioni e le riserve che si devono porre nei confronti della produzione danese, la quale ha risentito, per forza della sua posizione geografica, una considerevole influenza, sia genericamente culturale che specificamente cinematografica, da parte della Germania — appare impregnato di propri succhi culturali che nello sviluppo stesso della sua tecnica, nell'acquisizione stessa di alcuni caratteristici espedienti espressivi (dalla sovrimpressione delle immagini al « flash-back » e alla straordinaria varietà delle tonalità fotografiche) esso si direbbe nato e sviluppato autonomamente, scevro da influenze di altre cinematografie.

Questo aspetto relativamente uniforme e quasi autonomo, questo

numero considerevole di opere giustificate nel quadro dell'ambiente che le determina, sono conseguenza logica di vari fattori, di cui alcuni fondamentali: la sopravvivenza e popolarità, soprattutto in Svezia, di una ben definita tradizione letteraria nazionale mantenuta viva agli inizi del secolo anche da poeti e narratori quali il Fröding e la Lagerlöf; la mistica della natura comune ad ogni manifestazione dell'anima nordica; la presenza alle origini del cinema svedese di un singolare pioniere, il produttore Charles Magnusson, che sosteneva essere « di particolare importanza che i prodotti dell'industria cinematografica rimangano esclusivamente svedesi e siano preservati da ogni influenza straniera », che aveva intuito l'importanza della « continuità cinematografica » (sceneggiatura) come nucleo fondamentale del film, che esigeva che l'azione si svolgesse in esterni e che tali esterni « fossero vivi come i personaggi che in essi si muovevano » (2).

Non a caso, tutti, o quasi tutti, i primi componimenti a soggetto del cinema svedese (1909-1910) — stando all'antologia *Kristianstad, Filmstaden* (t.l.: Kristianstad, Città del cinema) — derivano da testi letterari e drammi di gusto e intonazione popolari. *Värmlänningarne* (t.l.: Quelli del Värmland) è ricavato da un dramma nazionale di C.F. Dahlgren, scrittore värmlandese come la Lagerlöf; *Bröllopet paa Ulfaasa* (t.l.: Matrimonio a Ulfasa) da un lavoro teatrale di Frans Hedberg; *Fänrik Staals sägner* (t.l.: Il racconto dell'alfiere Stal) da un poema epico del finnico J.L. Runeberg. Più per l'intervento dello stesso Magnusson nella loro sceneggiatura che per la regia di Carl Engdahl, questi componimenti, grazie anche al loro svolgimento all'aria aperta, hanno un aspetto meno polveroso dei contemporanei « Films d'Art » francesi, al cui ricordo rimandano piuttosto due film del 1910 — *Regina von Emmeritz och Konung Gustav II Adolf* (t.l.: La regine von Emmeritz e il re Gustavo II Adolfo) e *Jarubäraren* (t.l.: Il portatore di ferro), derivati ugualmente da romanzi assai popolari (rispettivamente di Zackarias Topelius e August Blanche) e diretti da Gustav Linden — forse in ragione della recitazione melodrammatica di attori di provenienza teatrale per la prima volta impiegati nel cinema. Tuttavia, i successivi lavori di Linden — *Amulett* (t.l.:

---

(2) Cfr. RUNE WALDEKRANZ: *Un produttore, una cinematografia* in « Bianco e Nero », anno XXI, n. 7, Roma, luglio 1960.

L'amuleto) e sopratutto *Emigranten* (t.l.: L'emigrante) — già si presentano notevolmente più evoluti anche in tal senso, oltre che per le loro suggestive tonalità fotografiche.

In Danimarca, nello stesso periodo, mancano le preoccupazioni di ordine culturale, compensate però da spiccate attenzioni al decoro tecnico del prodotto. Il canovaccio di *Den hvidè slavinde* (t.l.: La schiava bianca, 1907) di Viggo Larsen, oscillante fra il patetico e il grottesco, è estremamente banale, ma già si affida a una notevole articolazione di racconto. Più grezzo è *Heksen og cyklisten* (t.l.: La strega e il ciclista, 1909), di autore anonimo, ove tutto è pretesto per una serie di diavolerie tecniche alla Méliès, dalla marcia indietro alla scomparsa e sostituzione di oggetti nel quadro.

Ma nel 1911 lo stadio dello sperimentalismo appare già nettamente superato. *Balletdanserinden* (t.l.: La danzatrice classica) di August Blom e *De fire Djaevle* (t.l.: I quattro Diavoli) di Alfred Lind e Robert Dinesen sono due risultati corposi sul piano spettacolare. Il primo, oltre che ad una scenografia di variopinto gusto liberty, si affida ad una nervosa e scattante recitazione di Asta Nielsen, estremamente variata nei toni, che precorre la Bette Davis dei film di Wyler. Il secondo, derivato da un romanzo di Hermann Bang, scrittore di vocazione naturalistica, anticipa invece, con considerevole dignità formale, la moda di un genere — quello circense degli acrobati e trapezisti che risolvono i loro drammi sentimentali sospesi sulla pista dell'arena — che avrebbe incontrato una grande fortuna nel corso del cinema muto (lo stesso racconto di Bang subì altri rifacimenti sia in Danimarca che in Germania ad opera di A.W. Sandberg e E.A. Dupont). Per densità di situazioni drammatiche disinvoltamente amalgamate, per le sue soluzioni tecniche ed espressive (l'impiego di un violento viraggio in rosso condensato con fumi infernali nella scena del tragico salto mortale; il dettaglio del trapezio che dondola vuoto dopo che Fritz è fatto precipitare sulla pista) del tutto inedite per quell'epoca, *De fire Djaevle,* anche per la sua soluzione chiusa nel dramma straziato, è un documento considerevole, e non soltanto nell'ambito del cinema danese.

Nel 1913, dato questo precedente, il mestiere ferrato profuso da Blom nel suo *Atlantis* non sorprende più. Il drammone borghese, derivato dal farraginoso romanzo di Gerhart Hauptmann, si sviluppa con abbondanza di situazioni e motivi ben articolari, le scene di panico nella sequenza del naufragio sono violente e suggestive,

ma in sostanza non si tratta che di una profusione di abilità tecnica mai ravvivata da soluzioni atte a riscattare, sia pure in superficie, la banalità della trama. Ma fu proprio per film come questo, e come altri diretti da Urban Gad e interpretati dai primi attori prestigiosi dello schermo, la Nielsen e Psilander, che la cinematografia danese mantenne per quasi un decennio un certo primato nel mondo. Il suo errore fu quello di proseguire nella strada del grande spettacolo, artefatto e anonimo, anche quando fu sopravanzata nello stesso campo da altre cinematografie; ciò che segnò la sua irrimediabile decadenza.

La Svezia, invece, riuscì a consolidare e a mantenere in vita il suo prestigio cinematografico almeno fino al 1923-24, pur con una produzione non copiosa come quella danese, unicamente ad opera di due autentici talenti nazionali, Sjöström e Stiller, l'uno contemplativo e solenne e sempre fedele alla sua personalità d'artista, l'altro acuto uomo di cinema prima che poeta; ma entrambi seppare dare il meglio di loro stessi attingendo profondamente nell'« humus » nazionale.

Sjöström

Anche Sjöström e Stiller furono due creature di Magnusson, che nel 1912 le avvicinò al cinema dal teatro, dove si erano distinte, specialmente il primo, come attori di buon livello, e dove il secondo aveva pure praticato la regia. Entrambi dimostrarono subito predisposizioni per il nuovo mezzo tecnico e Magnusson, intuitene le qualità d'ingegno e di temperamento, pur notevolmente diverse nell'uno e nell'altro, li sottrasse ben presto al suo controllo lasciandoli completamente liberi nella scelta degli argomenti che volevano affrontare e nel loro trattamento (3). Ciò che rappresentava già un caso più unico che raro nell'ambiente della produzione cinematografica e che favorì enormemente la messa in luce delle due personalità.

Uno dei primi film che valsero ad imporre all'attenzione le doti registiche di Victor Sjöström fu *Ingeborg Holm* (1913), derivato da un dramma popolare, a forti tinte naturalistiche, di un

---

(3) Bengt Idestam-Almqvist: *Dramma e rinascita del cineva svedese*; Ed. « Bianco e Nero », Roma, 1954.

assai mediocre autore di teatro, Nils Krook. La mediocrità del testo drammatico, imperniato sull'odissea di una madre che la miseria costringe ad abbandonare alle altrui cure i figlioli per lavorare come sguattera in un ospizio e che si conclude dopo il giro di molti anni con una macchinosa soluzione patetica, si riflette abbondantemente anche nelle immagini del film. Il quale non reggerebbe ad un giudizio spassionato se non per la correttezza del racconto e per la compunta recitazione di Hilda Borgström, ma che in rapporto ai risultati successivi del regista rivela interessanti predisposizioni. Allora saltano all'occhio il senso di fatalità che accompagna le vicende umane, un'accorata simpatia che per naturale conseguenza del primo motivo investe anche i personaggi negativi e, in direzione stilistica, l'effetto di autenticità che traspare da alcuni dimessi interni familiari e dell'ospizio grazie alla cura con cui vi è trattato il particolare ambientale in un'epoca in cui fuori della Svezia predominavano ancora i sommari teloni dipinti di derivazione teatrale.

Tra *Ingeborg Holm* e *Berg-Ejvind och hans hustru* (I proscritti), realizzato nel 1917, vi è nella nostra conoscenza di Sjöström un vuoto di ben venti film. Si presume che in questo arco di attività egli abbia progressivamente abbandonato i moduli classici del naturalismo, sia pure adattati alla tradizione nordica, per avvicinarsi sempre più ai temi lirici e romantici che caratterizzano la sua più vera personalità. Lo confermerebbe, del resto, la sua filmografia di quegli anni, durante i quali egli passò da altri ricorsi a Krook, per *Sonad skuld* (t.l.: Colpa espiata, 1915), e persino a Zola, per *Miraklet* (t.l.: Il miracolo, 1914), all'interesse per Ibsen, da cui trasse *Terje Vigen* (1916), e per la Lagerlöf, di cui ridusse *Tösen fraan Störmyrtorpet* (t.l.: La ragazza della fattoria di Störmyr, 1917) non appena la vincitrice del « Nobel » concesse i diritti cinematografici delle sue opere alla « Svenska Biografteatern » di Magnusson.

Comunque, *Berg-Ejvind och hans hustru,* ricavato dall'ominimo dramma romantico-popolaresco dell'islandese Johan Sigurjónsson che in quegli stessi anni andava riscuotendo un grande successo sulle scene non soltanto scandinave, attesta la piena maturità, poetica e di stile, di Sjöström. La vicenda, ambientata nell'Islanda della fine del Settecento, ma girata nelle montagne della Lapponia, riguarda il tragico destino di un uomo e della sua sposa. Berg-Ejvind, fuggito di prigione, ripara nella fattoria della ricca vedova Halla,

che s'innamora subito di lui e lo trascina sulle montagne per non farlo cadere nelle mani di coloro che lo ricercano. Essi vivono così per lunghi anni, con una bambina, completamente isolati dal mondo, finché non li raggiunge Arne, un vecchio amico di Berg. Ma un giorno il loro rifugio viene scoperto, a causa di Arne, dagli inseguitori, e Halla, dopo aver soppresso la figlioletta affinché non dividesse il loro triste destino di proscritti, trascina il suo uomo nelle più alte cime di quelle impervie montagne, dove, tra il freddo e le privazioni, si rimprovereranno l'un l'altra di essere la causa delle loro sfortune, e infine moriranno abbracciati sotto una più violenta tormenta di neve.

La storia, semplice e umana, conteneva tutti i motivi atti a sensibilizzare la vena più tipica di Sjöström, di quel « poeta del film — come lo ha concisamente ma propriamente definito Rune Waldekranz — che ha saputo raccontarci in uno stile compassato e quasi solenne la storia degli esseri umani il cui destino è intimamente legato alla Natura » (4). Il regista ne ha conservato l'impianto teatrale solo per quel che riguarda la ripartizione in tre grandi atti (la fattoria, la montagna, la capanna battuta dalla tormenta); per il resto ne ha fatto un'opera del tutto fresca e squisitamente cinematografica con quelle sue frequenti aperture sul paesaggio che vi giuoca un ruolo predominante e con quei suoi ampi e variati sviluppi di campi e di piani. Il suo stile è rivolto precipuamente allo sviluppo plastico e pittorico dell'inquadratura, sia negli esterni che negli interni, dove quasi sempre l'immagine si bidimensiona su un unico piano amalgamato con lo sfondo; ma sa anche avvalersi, nelle situazioni meno distese (si veda il primo incontro tra la vedova e Berg che sta sistemando un bauletto in un ripostiglio, incontro in cui si avverte il subitaneo interesse della donna per lo sconosciuto) delle migliori risorse dialettiche del montaggio stretto. La parte centrale, tutta all'aria aperta, è un lungo e intenso squarcio lirico in armonia con la serenità idillica dei protagonisti (la caccia col lazzo, la pesca con le reti nel lago alpino) tuttavia punteggiato da sentori premonitori dell'implacabilità del destino (si veda il campo lungo in cui Berg mostra alla figlioletta il percorso di un sasso lanciato dall'alto di una rupe nel torrente sottostante;

---

(4) Cfr. R. WALDEKRANZ: *Le cinéma suédois*; Institut suédois, Stockholm, 1953 (pag. 62).

inquadratura che si ripeterà esattamente allorché la madre lascerà cadere dalla stessa rupe la bambina). Va poi sottolineato l'impiego di contrastati effetti luministici — caratteristica precipua del migliore cinema nordico — in funzione drammatica, sia nella sequenza della rievocazione del protagonista sia in tutta la parte finale, che si chiude con quell'efficacissimo dettaglio del fuoco che si spegne nella capanna mentre i corpi abbracciati di Halla e Berg si ricoprono di neve.

A distanza di quasi mezzo secolo la sostanza lirica e popolaresca di *Berg-Ejvind och hans hustru* conserva pressoché inalterato il suo sapore; ciò che è la migliore garanzia della adesione sincera e appassionata di Sjöström ad una materia connaturata all'animo nordico, quello stesso che ha conservato quasi intatto fino alle soglie del nostro secolo, in tradizione orale, lo struggente lirismo degli antichi carmi finnici e islandesi. Non solo Sjöström nella sua opera successiva, ma nemmeno tutto intero il cinema muto scandinavo, saprà più raggiungere, per quanto ne sappiamo, altrettanta compiutezza espressiva.

In *Klostrep i Sendomir* (t.l.: Il monastero di Sendomir, 1919) il talento di Sjöström sembra esplicarsi esclusivamente in direzione formale, come stanno ad indicare i suoi inquietanti chiaroscuri atti a trasfigurare, nel racconto di un monaco, i suoi travagliati e drammatici trascorsi. La vicenda, tratta da un romanzo dell'austriaco Franz Grillparzer e situata in Galizia nel diciottesimo secolo, oltre che estranea alla rudezza paesana del regista risulta affidata ad una esasperazione di toni e sentimenti che male si attaglia alla sua natura contemplativa. Assai più interessante appare il film immediatamente successivo: *Karin Ingmarsdotter* (t.l.: Karin figlia di Ingmar, 1920), basato sui capitoli terzo e quarto del romanzo ciclico di Selma Lagerlöf « Jerusalem » e sèguito di un film in due parti, *Ingmarssönerna* (t.l.: I figli di Ingmar), realizzato dallo stesso regista l'anno prima. Il racconto, per cui la scrittrice del Värmland si era ispirata alla più viva cultura popolare dell'Ottocento, è pregno di quei valori nazionali, di quella scrupolosa coscienza morale, di quello schietto messaggio umano, che sono anche fra le componenti della personalità di Sjöström, il quale ha così rivissuto i travagli familiari e sentimentali della giovane Karin — prima sposa di un uomo indegno di lei che muore vittima dell'alcool e infine unita a nozze col primo fidanzato — con un'adesione sincera. Il motivo della lotta dell'uomo con le forze soverchianti della natura

entra nell'arioso episodio della morte del vecchio Ingmar tra i gorghi di un fiume in piena dopo avervi salvato tre bambine. Ma le qualità più rimarchevoli del film sono di ordine stilistico, di uno stile quasi interamente risolto nell'ambito dell'inquadratura, dove, favorito anche dai toni intimistici e distesi della vicenda, lo squisito gusto figurativo del regista si esplica nella maniera più suggestiva. Vorremmo ricordare, a tale proposito, tutta una serie di quadri in cui le figure dei personaggi si stagliano plasticamente su minuziosi elementi ambientali (il volto di Karin, interpretata da una delicata e sensibile Tora Teje, tra le lucide batterie di cucina; il malinconico profilo del suo fratellino seduto in un angolo della taverna col capo appoggiato al muro, la disposizione degli avventori attorno ai tavoli) richiamando alla mente certe composizioni dei maestri fiamminghi. A causa di tale pittoricismo dell'immagine, qualche volta compiaciuto, e della sovrabbondanza delle didascalie, che spesso suppliscono alla dialettica del montaggio, il racconto comunica un senso di staticità e di monotonia; ma ciò non toglie che esso riveli, al tempo stesso, un più approfondito impegno del regista in direzione dello scavo psicologico dei suoi personaggi.

Di più debole impianto è *Mästerman* (Padron Samuele, 1920), basato su uno scenario originale di Hjalmar Bergman che sembra scritto al solo scopo di offrire all'attore Sjöström un personaggio (il bisbetico e bonario usuraio Eneman) ritagliato sulla sua figura e per le sue qualità istrioniche. Tuttavia qua e là, come nella sequenza della folla in attesa dello sposo sul sagrato della chiesa, il film non manca di un genuino sapore paesano, e altrove si affida ad alcune preziose soluzioni luministiche che consentono di ritrovare il segno dell'autore.

Un altro felice incontro di Sjöström con la Lagerlöf è *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1921). Nella storia del falegname David Holm, ubriacone e bestemmiatore, dimentico della famiglia e ingrato verso i suoi benefattori, ricondotto infine sulla retta via dalla dolce Edith dell'Esercito della Salvezza, la grande scrittrice nazionale svedese aveva profuso più che mai, oltre che la sua esuberante fantasia visionaria, evocatrice di leggende popolari, il suo senso vivo e quasi religioso dei valori etici nella realtà sociale, della virtù redentrice della carità, componendo una delle sue « sintesi più felici di descrizione e narrazione, visione e azione » e dando « in stile semplice realistico quasi quotidiano anche al meraviglioso e al soprannaturale l'aspetto di profonde e insondabili ma non

trascendenti forze umane » (5). A Sjöström, cui tali motivi ed umori erano altrettanto congeniali per forza di una comune tradizione e che possedeva un'analoga predisposizione al racconto vivo e misurato, non rimase che tradurre nei modi della sua tecnica prestigiosa quel misto di allucinazione e di delicato anelito umano. Il film risultatone, grazie anche all'apporto dell'operatore Julius Jaenzon, è una profusione di effetti tecnici e luministici (dalle frequenti sovrimpressioni di immagini ai tagli sfumati di luce notturna), che non risentono mai il peso dell'espediente fine a se stesso, tanto appaiono un'emanazione stessa della materia trattata, della grande forza originaria del racconto. Il quale, inoltre, poggia sullo straordinario vigore interpretativo dello stesso Sjöström (David Holm), di Hilda Borgström (sua moglie), di Astrid Holm (Edith) e di Tore Svennberg (Georg): recitazione da tutti condotta secondo i più efficaci e convincenti moduli naturalistici.

Körkarlen fu l'ultimo pregevole film realizzato da Sjöström in patria. Dalla complessa elaborazione stilistica di esso al puro virtuosismo formalistico il passo poteva essere breve, e infatti il regista lo compì con il film successivo, *Vem dömer?* (La prova del fuoco, 1922), basato su un melodrammatico scenario di Hjalmar Bergman e ambientato nell'Italia del Rinascimento. Segnatamente la sequenza finale, in cui la protagonista cammina indenne tra le fiamme del rogo accompagnata dal fantasma del marito, oltre che affidata ad una inconsueta ed impersonale concitazione di ritmo (il movimento di un lungo carrello si unisce a quello di frequenti stacchi), appare pervasa, con una serie di effetti di luci e vapori, di un esasperato e frastornante pittoricismo. Sjöström ritroverà soltanto qualche anno più tardi in America, in occasione di *The Wind* (Il vento, 1928), parte della sua vena migliore, contemperando i motivi del « western » con un conflitto etico trattato con notevole acume psicologico.

Stiller

È costume corrente della saggistica storica sul cinema svedese accoppiare il nome di Sjöström a quello di Stiller. Il che è senz'altro comprensibile e giustificato in misura del prestigio da en-

(5) Cfr. MARIO GABRIELI: *Storie delle letterature della Scandinavia*; Ed. Nuova Accademia, Milano, 1958 (pag. 178).

trambi conferito in diverse direzioni a quella cinematografica; ma non lo è più qualora si tenda a considerare e a confondere sul piano di un medesimo ordine di valori le due personalità. Eppure, anche questa è una tendenza abbastanza comune, soprattutto da parte della critica svedese (Idestam-Almqvist, Waldekranz).

Per quanto ci concerne, sarà bene chiarire subito la differente portata dell'opera dei due registi. Quanto in Sjöström è frutto di una profonda e radicata cultura, di una sincera e naturale adesione ai motivi dettati dalla tradizione letteraria del suo paese, di un vitale temperamento etico e romantico, di uno stile misurato e solenne per lo più schivo dai sensazionalismi, in Stiller tutto è risultato di un grande appassionato amore per il cinema, per le meravigliose possibilità di tale mezzo espressivo, al quale amore egli subordina ogni altro interesse. Ciò spiega abbastanza facilmete non soltanto il suo eclettismo nella scelta dei generi, ma anche l'estrema sommarietà psicologica — fatta qualche eccezione per *Herr Arnes pengar* (Il tesoro di Arne) — con cui tratta i personaggi delle sue Saghe, i conflitti intimi dei quali si risolvono sempre in termini di azione visiva, in grandi squarci spettacolari. Il che non significa che egli debba essere considerato alla stregua di un qualsiasi buon artigiano della pellicola. Il suo contributo all'affermazione del cinema come « spettacolo », nel senso più nobile della parola, è stato senza dubbio notevolissimo, tanto da risultare di poco inferiore a quello di un Griffith sulla medesima scala internazionale. Non si tratta, dunque, di un merito da poco; solo che tra Stiller e Sjöström passa la stessa differenza che separa un Griffith da un Dreyer, vale a dire un eccellente cineasta da un sicuro artista.

Stabilita questa premessa, va detto subito che una delle più gradite sorprese della « retrospettiva » veneziana è stata la scoperta di Stiller quale sicuro inventore della commedia di pretto stampo cinematografico, di quel genere di commedia « all'americana » che anche si definisce « alla Lubitsch » o « alla Capra ».

Di Stiller ci era già nota una commedia, *Erotikon* (Verso la felicità, 1920), derivata dal lavoro teatrale « La volpe azzurra » dell'ungherese Ferenc Herczeg; ma l'avevamo considerata una specie di vacanza del rievocatore di Saghe nordiche. Quel film, inoltre, non ci parve allora — come non ci pare ora — che rivestisse quei valori di genuinità per cui avrebbe influenzato, « fra gli altri, Ernst Lubitsch, il quale in seguito dovette ammettere con Billy Wilder

di avere un debito di gratitudine proprio con l'*Erotikon* di Stiller » (6). L'eleganza, la frivolezza, la sofisticazione del pur abile racconto ci sono sempre sembrate più affettate e ricercate che convincenti, senza contare che sui motivi della vicenda (una girandola di scandali amorosi in un ambiente di fantocceschi « viveurs ») pesa la spessa patina del tempo. Ora comprendiamo meglio i motivi di quel senso di greve artificio: *Erotikon* era semplicemente un'opera di riporto, più attenta alla cornice che alla sostanza, rispetto alla grazia, al brio, all'autentico divertimento emananti da *Kärlek och journalistik* (t.l.: Amore e giornalismo, 1916), da *Thomas Graals bästa film* (t.l.: Il miglior film di Thomas Graal, 1917), e da *Thomas Graals bästa barn* (t.l.: Il miglior bambino di Thomas Graal, 1918). Queste tre commedie conservano ancor oggi uno spiccato gusto moderno presentando personaggi, spunti e motivi di satira di costume che il cinema americano tra le due guerre avrebbe riproposto fino alla noia. Se soltanto si rapportino la spigliatezza e il tocco caricaturale delle coppie di protagonisti (Richard Lund e Karin Molander in *Kärlek och journalistik,* Victor Sjöström e la stessa Molander nei due *Thomas Graal*) che animano tali film con le innumerevoli coppie della « commedia americana » (da Fairbanks-Pickford a Powell-Loy e oltre), le figure di stralunati genitori e di impassibili servitori che compaiono nei film di Stiller con le analoghe caratterizzazioni del cinema di Hollywood — per non parlare dell'analogia di numerosi « gags » — è facile concludere quale sia il debito, non soltanto della commedia hollywoodiana in genere, ma anche singolarmente di un Lubitsch e di un Capra, al regista di origine finnica. A proposito di Lubitsch, basterebbe considerare, di *Thomas Graals bästa barn,* lo scambio di messaggi tra i due protagonisti confinati nelle rispettive camere per mezzo dei loro camerieri che s'incontrano nel centro di un salone e riscompaiono dietro le porte frontali dei due appartamenti, per non aver dubbi circa la fonte di certi « tocchi » del regista tedesco. Tuttavia taluni storici, quali René Jeanne e Charles Ford (7), in polemica con Jean Béranger (8), negano recisamente la supre-

---

(6) Cfr. voce *Stiller* di R. Waldekranz in « Filmlexicon degli autori e delle opere » (vol. VI); Ed. « Bianco e Nero », Roma, 1964.

(7) René Jeanne et Charles Ford: *Sjöström*; Ed. Universitaires, Paris, 1963.

(8) Jean Béranger: *La grande aventure du cinéma suédois*; Ed. Le terrain vague, Paris, 1960.

mazia di Stiller in tale direzione tentando di dimostrare che la « Lubitsch touch » sarebbe nata autonomamente fin dal tempo di *Die Austernprinzessin* (La principessa delle ostriche) e di *Die Puppe* (La bambola di carne), senza però tener conto né dell'epoca posteriore (1919) di tali film né del loro ancora farraginoso operettismo che nulla aveva da spartire con la levità manifestata da Lubitsch soltanto più tardi in America.

Resterebbe piuttosto da scoprire se la vena comica e satirica di Stiller è davvero autentica o derivata da fonti precedenti. Ma, in campo cinematografico, non ci risulta che un tipo simile di commedia sia preesistito ai primi film interpretati a Hollywood da Douglas Fairbanks sotto la direzione di John Emerson e basati sugli spigliati scenari della moglie di questi Anita Loos. E tali film non sono precedenti, bensì coevi a quelli di Stiller.

Si può dunque concludere riconoscendo a Stiller — e in parte al suo sceneggiatore Gustaf Molander — tutto il merito di aver dato l'avvio, e nella maniera più compiuta, più effervescente, più sapientemente articolata nel montaggio, ad uno dei più fortunati generi dello spettacolo cinematografico.

Molti sono gli esempi della sua maestria che vorremmo citare. Di *Kärlek och journalistik* ricordiamo la serie di spunti comici collegata al movimentato arrivo dell'esploratore alla stazione, le saporite macchiette del giornalista mascolino e della vecchia e grassa cameriera; di *Thomas Graals bästa film* il fantasioso e paradossale racconto di Bessie sulla propria infanzia per impietosire lo sceneggiatore e farsi assumere come segretaria, la parodia del mondo cinematografico (la sequenza delle riprese di una scena d'impiccagione), la squisita « verve » con cui Bessie mima un brano di Shakespeare davanti allo specchio, Bessie che leggendo la sceneggiatura basata sul suo racconto immagina di viverlo con i suoi genitori trasformati da aristocratici in straccioni, e tutta la parte finale densa e frenetica di trovate esilaranti; di *Thomas Graals bästa barn* il movimentatissimo esplosivo matrimonio dell'inizio con gli spogliarelli del protagonista per recuperare gli anelli e tutti i vari dispetti tra i coniugi e le gelosie (perché il bambino sorride a lui e non a lei) che alimentano una delle più divertenti e felici schermaglie mai consegnateci dallo schermo.

Il merito di Stiller di aver preceduto Lubitsch e Capra nel trattamento cinematografico della commedia di stampo « boulevardier » spogliandola, oltre tutto, della banalità del dialogo per risolverla

e spiegarla attraverso l'azione, non è di poco conto. Comunque esso non poteva soddisfare da solo le aspirazioni del regista allo spettacolo realizzato in tutte le sue forme. Fu così che, sollecitato dal successo che Sjöström andava mietendo con le sue riduzioni di romanzi nazionali, ricorse anch'egli al testo letterario di uno scrittore connazionale, il finlandese Vihtori Peltonen, che si firmava con lo pseudonimo di Johannes Linnankoski. Il film che ne trasse, *Saangen om den eldröda blomman* (t.l.: Il canto del fiore scarlato, 1918), — storia di un irresistibile seduttore, irrequieto e insoddisfatto, che, dopo aver vagabondato per il mondo e incontrato in un postribolo una vittima del suo fascino, ritorna alla fattoria avita per sposare l'antica e fedele fidanzata — risente sì del simbolismo naturalistico del romanzo ma anche di singolari analogie con il « western » americano (si veda come è trattata la rivalità tra contadini e boscaioli), specie con quello a tinte moralistiche di Thomas A. Ince. La tecnica, comunque, vi appare ben assimilata e il racconto, benché inframmezzato da frequenti didascalie non più semplicemente esplicative ma anche riproducenti frequenti battute di dialogo (appunto secondo il costume inaugurato dal cinema di Hollywood), vi trova uno sviluppo organico attraverso un sapiente montaggio (di notevole effetto è la lunga sequenza centrale del protagonista che si lascia trascinare su un tronco d'albero dalla corrente del fiume, montata con una maestria pari a quella di Griffith), una recitazione affiatata specie da parte di Lars Hanson e Greta Almroth e una continua suggestione derivata dagli elementi paesaggistici.

Ma la sapienza di mestiere di Stiller tocca i più alti vertici nella massiccia opera successiva, *Herr Arnes pengar* (Il tesoro di Arne, 1919), la prima delle tre grandi Saghe derivate da romanzi della Lagerlöf, dove le qualità narrative proprie di un regista teso sopratutto all'azione si compendiano con l'influenza certo esercitata dal Sjöström di *Berg-Ejvind* in direzione figurativa e psicologica. Ambientata in un'estrema regione della Svezia nella seconda metà del Cinquecento, sotto il regno di Johan III, la storia di *Herr Arnes pengar* è, fra quelle narrate dalla scrittrice del Värmland, la più fedele ai motivi delle Saghe popolari del Medioevo, in cui il fiabesco e il sovrannaturale si compenetrano con i motivi umani, con un senso tragico dei destini dell'uomo. Stiller, dunque, trattò le traversie, la passione, i rimorsi del mercenario scozzese Sir Archie, che dopo aver partecipato all'assassinio del pastore Arne e di una

sua figlia per trafugarne il tesoro ecclesiastico s'innamora senza speranza di un'altra figlia dell'ucciso, dando loro il giusto sentore di ineluttabilità, ma senza trascurare per questo di quadrare umanamente il tormento del protagonista, interpretato da Richard Lund. Le virtù del grande narratore per immagini, che qui comincia a far uso appropriato anche della « camera » mobile, si esplicano così sia nelle scene di massa e di movimento (la corsa verso il monastero in fiamme, la sequenza dell'incendio, la fuga col tesoro sui ghiacci) più consone al suo temperamento, sia nelle situazioni rattenute intorno ai rimorsi e agli incubi di Archie, per cui frequenti ma naturali come in Sjöström sono le apparizioni in sovrimpressione degli spettri degli assassinati. Toccante, per senso squisito di progressione drammatica e per prestigio figurativo (si dice che Stiller si fosse ispirato al pittore finlandese Albert Edelfelt), è soprattutto la parte finale, fino alla tanto ricordata e celebrata processione delle donne di Marstrand venute a riprendersi il corpo di Elsalill, mentre inutilmente i ghiacci si fendono intorno alla nave che avrebbe dovuto riportare in Scozia Archie e la ragazza.

Prima delle due Saghe successive, che furono anche i due ultimi film da lui realizzati in Svezia, Stiller si rifece, tra l'altro, ancora una volta a un romanzo di uno scrittore connazionale, Juhani Aho, per comporre *Johan* (Attraverso le rapide, 1921) secondo un mestiere più consueto: il racconto sembra ripetere (per quanto ne abbiamo visto) alcune « occasioni » di *Saangen om den eldröda blomman* e contiene una sequenza drammatica (la fuga in barca dei due amanti tra le rapide del torrente) in sé efficace, ma evidentemente ricalcata sul Griffith di *Way down East* (Agonia sui ghiacci, 1920).

Gunnar Hedes Saga (Il vecchio castello, 1923) e *Gösta Berlings Saga* (I cavalieri di Ekebù, 1924) lasciano già trasparire un certo manierismo rispetto ai risultati di *Herr Arnes pengar*. Le suggestioni che essi comunicano sono dovute in varia misura al fascino romantico dei testi relativi della Lagerlöf e all'ormai consumata abilità artigianale di Stiller che si esplica soprattutto in alcune « grandi » sequenze isolate affidate ad una sensazionalistica intensità di montaggio, ad una suggestiva tecnica fotografica dai toni sfumati, ad un'assoluta padronanza nel trattamento dell'elemento drammatico e avventuroso. Tutto l'interesse del primo film è concentrato nella nota sequenza mozzafiato dell'esodo della mandria di renne nella tormenta col conseguente ferimento e pazzia di Gunnar Hede, tra-

scinato lungo i candidi altipiani dalla renna capo-mandria che aveva tentato di imbrigliare; mentre i motivi spettacolari del secondo vibrano nella scena dell'incendio del castello, che è un po' un rifacimento dell'incendio del monastero di Arne, e nella disperata corsa in slitta di Gösta e la contessa inseguiti da un branco di lupi. Tutto preso dalla ricerca dell'effetto, Stiller trattò superficialmente o tradì addirittura taluni motivi essenziali dei due romanzi, sopratutto limitandosi al tratteggio esteriore dei personaggi piuttosto che curare la loro complessa interiorità; ciò che scontentò decisamente la Lagerlöf specie nei confronti della *Gösta Berlings Saga.* In un ruolo di questo film, accanto a Lars Hanson e Mona Maartenson, appariva Greta Garbo, senza dubbio valorizzata rispetto alla precedente prestazione nel fragile tentativo umoristico di Erik A. Petschler *Luffar-Petter* (t.l.: Petter il vagabondo, 1922), ma non ancora contrassegnata dai caratteri della futura attrice.

Il declino

Gli storici del cinema svedese — specie coloro che confondendo il prestigio tecnico con l'arte considerano *Gösta Berlings Saga* come « la testimonianza più rappresentativa di questo affascinante periodo » (9) — concordano nel far coincidere col 1925, anno della partenza di Stiller per Hollywood, seguìta a quella di Sjöström che avvenne nel 1923, la data d'inizio di un lungo periodo di decadenza del film di quel paese. In effetti, il cinema svedese non sarebbe nemmeno precedentemente esistito come fenomeno artistico o nobilmente artigianale senza la presenza dei due suoi più noti registi. Gli altri film che abbiamo potuto conoscere, tra quelli prodotti nel decennio 1915-25 da questa cinematografia, non meriterebbero alcuna considerazione se non fosse per due realizzazioni di registi danesi — *Prästänkan* (t.l.: La vedova del pastore, 1920) di Carl Th. Dreyer e *Häxan* (La stregoneria attraverso i secoli, 1922) di Benjamin Christensen — invitati dalla « Svenska Filmindustri » a lavorare nei suoi stabilimenti.

Sgombriamo subito il campo dall'ingenuo *Dunungen* (t.l.: L'uccellino, 1919), diretto dall'attore Ivan Hedqvist sulla base di una commedia di Selma Lagerlöf, da *Synnöve Selbakken* (t.l.: La piccola

(9) Cfr. J. Béranger, *op. cit.* (pag. 78).

fata Solbakken, 1919) di John W. Brunius che non ha saputo tradurre in immagini il clima di Saga norrena di forte impronta contadina proprio del bel romanzo dello scrittore norvegese Björnstjerne Björnsson, e da *Mälarpirater* (t.l.: I pirati del lago Mälar, 1923), una delle prime prove di regia dello sceneggiatore Gustaf Molander che vi ha tradotto il noto romanzo « escapistico » di Sigfrid Siwertz con scioltezza narrativa non esente dall'influenza di modelli americani del genere. Vale la pena di soffermarsi, invece, su *Häxan,* rivisto a Venezia in un'edizione ottimamente conservata.

Di Christensen si è visto anche *Det hemmelighedsfulde X* (t.l.: L'X misterioso), film con cui aveva esordito in Danimarca nel 1913 profondendosi in ricercatezze tecniche (disegni animati in sovrimpressione, mascherini, ecc) del tutto inconsuete per quell'epoca, ma che con la sua banale storia di spionaggio non poteva lasciar prevedere l'« exploit » di quello realizzato tra il 1919 e il 1921. *Häxan,* oltre che ricco di umori squisitamente nordici, è un film di gusto e di stile molto moderni, in notevole anticipo rispetto al suo tempo. Esso si annuncia come il primo capitolo, dedicato alle streghe, di una ventilata storia del misticismo attraverso i secoli, mai proseguita né da Christensen né da altri, e viene introdotto, dal regista stesso che lo spiega in prima persona, come un documentario basato su stampe e reliquie antiche. Poi le scene che ricostruiscono le cronache e le relazioni di autentici processi per stregoneria prendono sempre più il posto dei documenti. La parte più affascinante del film è in queste ricostruzioni storiche, condotte con meticolosissimo scrupolo scenografico e ambientale, tanto da comunicare un sapore di autenticità; ma anche con una tecnica prestigiosa sia per le tonalità fotografiche — ora scabre e realistiche nella ricostruzione dei processi e delle scene di tortura, ora sfumate e « irreali » nella rappresentazione dei fenomeni sovrannaturali — che per l'impiego del montaggio, di dettagli significanti e di un avanzatissimo repertorio di « trucchi ». Nella sequenza della tortura della vecchia accusata di stregoneria il ritmo si scioglie in primi piani e dettagli che sembrano preludere al Dreyer della *Jeanne d'Arc*; il primo piano del frate flagellato sovrimpresso al « totale » della sua flagellazione anticipa talune soluzioni tipiche di Murnau; infine, specie nelle confessioni fantastiche della vecchia « strega », la tecnica e i « trucchi » attingono ad un grado di perfezione strabiliante (si veda il carrello aereo sopra le case del villaggio con la sovrimpressione di streghe volanti a cavallo delle scope). Nella parte conclusiva il racconto trascorre

dal secolo XV all'età moderna riassumendo un tono documentaristico: l'obiettivo di Christensen entra in una casa di cura per donne isteriche e nevropatiche, che nel Medioevo sarebbero state considerate delle indemoniate, ed arriva a rappresentare qualcosa di molto simile all'intervista (una donna confessa di aver visto il demonio accanto al proprio letto). *Häxan,* che costò alla « Svenska » tre anni di lavoro e oltre un milione di corone, rimane pertanto il più singolare contributo della produzione svedese al cinema muto: una opera che non ebbe imitatori, forse anche per lo scarso favore che incontrò presso il pubblico, e che è di gran lunga superiore al coevo film di Dreyer *Blade of Satans Bog* (t.l.: Fogli del libro di Satana, 1921).

Se la Svezia si sforzava di mantenere comunque in vita, benché scarsamente compensata dalle sue nuove leve di registi, una tradizione di cultura squisitamente nazionale, in Danimarca (Dreyer a parte) le prospettive erano semplicemente quelle di prolungare il più possibile sui mercati stranieri un prestigio di natura spettacolare acquistato all'epoca del pionierismo. Si prodigavano in tale sforzo soprattutto tre registi — Holger-Madsen, Wilhelm A. Sandberg, Lau Lauritzen — ma rimanendo abbrancati a vecchie e stantie formule naturalistiche o ricorrendo a capolavori della letteratura straniera nella speranza che la loro notorietà potesse contribuire al successo commerciale del film derivatone.

In *Evangeliemandens liv* (t.l.: La vita dell'uomo evangelico, 1914) di Holger-Madsen, l'eccellente illuminazione natturna e le doppie esposizioni fotografiche dell'operatore Marius Clausen, la convincente prestazione dell'attore Valdemar Psilander nella parte del giovane ozioso che dopo la conversione religiosa diviene predicatore laico, e la cura con cui sono ricostruiti e ritratti taluni miseri interni che ricordano quelli napoletani del nostro Martoglio, non sono elementi sufficienti a riscattare il racconto da una pesante melodrammaticità. In un altro film di Holger-Madsen, *Himmelskibet* (t.l.: La nave celeste, 1917), interessante per il suo argomento avveneristico che rivela curiose analogie (nella conclusione moralistica) con il posteriore film sovietico di Protazanov *Aelita* (1924), una simpatica ingenuinità di ricostruzioni viene sopraffatta da un tono enfatico e predicatorio.

Di W. A. Sandberg si sono viste le due produzioni più spettacolarmente impegnate: le due riduzioni da Dickens di *David Copperfield* (1922) e *Lille Dorrit* (t.l.: La piccola Dorrit, 1924), alle-

stite con notevole accuratezza scenografica ma assai prolisse negli sviluppi della trama oltre che mediocremente interpretate dagli stessi attori protagonisti Gorn Schmidt e Karina Bell, e *Fra Piazza del Popolo* (t.l.: Da Piazza del Popolo, 1925), film basato sul romanzo di J. Vilhelm Bergsöe pregno del più vieto e accademico romanticismo (per di più aggravato dai motivi convenzionali della « poesia idilliaca dell'Italia ») che traspare chiaramente dalle fiacche e banali immagini consegnateci dal regista. Meno modeste ci sono sembrate, in definitiva, le ultime bobine del *Don Quijote* (Don Chisciotte e Sancio Pancia, 1926) di Lauritzen, relative alla beffa a corte, alla morte dell'eroe e al ritorno di Sancio alla pace della sua campagna: oltre alla recitazione di Carl Schenström e Harald Madsen va rimarcato un certo sapore malinconico con cui è trattata la tragica follia della storia attraverso distese inquadrature non prive di suggestione.

Cinque lustri di « sonoro »

Alla vigilia della rivoluzione del « sonoro », alla quale si accingeva ad adattarsi anche il cinema scandinavo, si era affacciato alla ribalta della produzione svedese un nome nuovo, il regista Alf Sjöberg, già attore affermato nell'ambito del Teatro Drammatico di Stoccolma e calamitato verso il cinema — si dice (10) — dalla visione di alcuni film di Ejzenštejn. Il film che realizzò in quell'epoca, *Den starkaste* (t.l.: Il più forte, 1929), benché accurato nella recitazione, non rivela spiccate doti personali, quanto piuttosto la presenza determinante di un operatore di classe, Axel Lindblom, autore anche del soggetto, che aveva già eseguito alcuni suggestivi documentari nell'estremo Nord della Scandinavia. Anche *Den starkaste* era in parte ambientato in quelle regioni e ciò offrì la possibilità a Lindblom di comporre alcuni lunghi brani semidocumentaristici spremendo tutto il possibile dalle suggestioni dell'ambiente naturale: le parti migliori del racconto riguardano, infatti, le scene di caccia alle foche e agli orsi sui ghiacci del Mare Artico e quelle della barca smarritasi nella nebbia con l'equipaggio. Tuttavia il film segnala la comparsa di un regista che, dopo una lunga e fattiva esperienza tea-

(10) J. Béranger, *op. cit.* (pag. 140).

trale, avrebbe lasciato qualche traccia di un gusto e talento moderni nel cinema svedese a cavallo del 1950.

Il primo decennio del « sonoro » e parte del successivo dovevano costituire, invece, il periodo più oscuro di tutto il cinema svedese. Agli inizi, registi vecchi e nuovi si affidavano a esperienze d'avanguardia ritardata, oltre tutto disperdendo i suggerimenti della letteratura e del teatro nazionali. *Tango* (1931), del giovane Gösta Hellström, non è che un fragile raccontino a tinte erotiche di gusto mitteleuropeo, intessuto di facile ironia e appesantito da una tecnica sperimentalistica affidata a continui movimenti di macchina, dettagli, primissimi piani, inquadrature picchiate; il tutto visto attraverso una fotografia fortemente sfumata. Nemmeno Molander, il bravo sceneggiatore di Stiller, sfugge alle tentazioni dello sperimentalismo con *En natt* (L'ultima notte, 1931), ambientato in Finlandia ai tempi delle lotte socialiste seguite alla Rivoluzione d'Ottobre: specie in talune « sintesi epiche », come nella marcia dei rivoluzionari al canto dell'Internazionale, è chiaramente orecchiata la lezione dei maggiori registi sovietici; ma sia qui che altrove, il montaggio stretto di dettagli spesso eccentrici, nelle mani di Molander si risolve in un gioco meccanico, non diventando mai espediente dialettico.

Nel salto in avanti di una dozzina d'anni, sopra il vuoto di una grigia produzione commerciale dovuta principalmente allo stesso Molander, la situazione non appare mutata in meglio. Gustaf Edgren, con *Katrina* (1943), derivato da un mediocre romanzo lacrimogeno di Sally Salminen ambientato nell'arcipelago delle Aaland, sembra dimostrare che i vecchi motivi romantico-naturalistici sono tramontati del tutto quando non siano rivissuti con lo spirito ingenuo e la immediatezza di tocchi propri del sentimento popolare. Un lirismo ingenuo è piuttosto alla base del documentarismo di Arne Sucksdorff, autore di *Gryning* (t.l.: Alba, 1944) e *Människor i stad* (t.l.: Uomini della città, 1947), ma inficiato da una sommaria sensibilità che si ferma alla superficie delle cose, alle loro apparenze, e che si traduce semplicemente in belle tonalità fotografiche e in assoluta povertà d'invenzioni. Negli effetti fotografici e luministici si sfoga e si esaurisce anche il talento di Gösta Werner, regista del cortometraggio *Midvinterblot* (t.l.: Sangue di mezz'inverno, 1946) con cui avrebbe inteso ricostruire un sacrificio umano della preistoria svedese.

Altri film a soggetto di questo periodo, oltre che scarsamente rappresentativi, sono trattati superficialmente e senza estro. Esem-

plari in tal senso — quanto inutili in una « retrospettiva » che avrebbe dovuto raggruppare il meglio di una cinematografia — sono due lavori che trattano ugualmente il tema sociale delle lotte sindacali: *När ängarna blommar* (t.l.: Quando i campi sono in fiore, 1946) di Hampe Faustman e *Rallare* (t.l.: Operai della ferrovia, 1947) di Arne Mattsson. Specialmente il secondo, che vorrebbe assumere un tono epico che risulta soltanto ampolloso, appare estremamente banale quando ricalca i motivi del « western » sulla costruzione delle ferrovie transcontinentali americane (si veda, per esempio, la sequenza della spedizione punitiva allo spaccio da parte degli operai raccolti per strada nei vagoni del treno). In quanto a *Elicka och hyacinter* (t.l.: Ragazza con giacinti, 1950) di Hasse Ekman, esso non è che un « giallo » articolato con scaltro mestiere e forse influenzato da *Laura* (Vertigine, 1944) di Otto Preminger; mentre una patina di realismo non riesce a salvare dalla falsità di fondo il film di Lars-Eric Kjellgren *Medan staden sover* (La banda della città vecchia, 1952) riguardante una combriccola di giovani traviati.

Un altro film di Molander, *Eva* (1948), non interessa tanto per le anonime qualità di mestiere del regista quanto per alcuni motivi dell'assunto, sceneggiato da Ingmar Bergman, per cui certi elementi tradizionali del cinema nordico si allacciano a situazioni più moderne, purtroppo risolte con troppo scoperto e improvviso moralismo. A mezzo fra la tradizione e una trattazione più viva e « critica » sono pure le due opere di Mattsson *Hon dansade en sommar* (Ho ballato una sola estate, 1951) e *Salka Valka* (1954). L'insolente naturismo e il lirismo della prima sono abbastanza noti per tornare sull'argomento. Interessa invece la seconda, anche perché basata su uno dei più bei romanzi (1933) dello scrittore islandese Halldór Kiljan Laxness, che gravita, pur fra crudezze naturalistiche, « intorno al motivo centrale dell'individuo al di fuori di ogni dogma religioso e politico » (11), compreso nella sua solitudine senza speranza. La forte poesia di Laxness non ha trovato in Mattsson il cantore più adatto: certe situazioni da cielo e inferno, come quella della omelia dell'Esercito della Salvezza nel dormitorio, sono trattate in maniera troppo effettistica e attenta ai contrasti piuttosto che con osservanza alla natura dei personaggi;

(11) Cfr. M. GABRIELI, *op. cit.* (pag. 212).

tuttavia il racconto conserva una nobiltà e scioltezza di modi per lo meno degne di rispetto.

Resta da dire dell'unica personalità postasi in luce in questo periodo prima della definitiva affermazione di Bergman. Oltre al ricordato film d'esordio, di Sjöberg si sono visti a Venezia *Bara en mor* (t.l.: Soltanto una madre, 1949), *Fröken Julie* (t.l.: La signorina Julie, 1950) e *Karin Maansdotter* (1954). Mancava, per completare il quadro degli interessi del regista, un singolare film del 1944, *Hets* (Spasimo), che proiettava su una allucinata sceneggiatura di Bergman i riflessi di uno stile convincentemente elaborato sui moduli del post-espressionismo tedesco.

Bisogna subito precisare che Sjöberg non è un autore con interessi specifici da esprimere se non di ordine colto. La sua lunga pratica di regista teatrale lo ha portato a travasare nel cinema esperienze specifiche della « messa in scena », per cui le sue qualità più evidenti rientrano nell'ordine del gusto scenico, dell'elaborato disegno formale che a volte può apparire calcolato e freddo. Ma, altre volte o a tratti, interviene nella sua elaborazione dei testi un certo gusto visionario e simbolico, tale da trasfigurare la materia e renderla più adatta alla sensibilità moderna contro i convenzionalismi di moda. Si veda, per esempio, nel pur modesto *Bara en mor,* storia abbastanza tradizionalista di una donna delusa dal marito e dall'amante la quale trova conforto sacrificando tutta se stessa ai figli, come egli abbia saputo trarre partito dalla condizione di solitudine della protagonista (sensibilmente interpretata da Eva Dahlbeck) e dall'enigmatico e indeciso personaggio dell'amante (Ulf Palme) secondo moduli più moderni ed estranei al romanzo di Ivar Lo-Johansson che è all'origine del film.

Ma l'opera più convincente di Sjöberg è *Fröken Julie* dove, a contatto con l'ossessionante problematicità di Strindberg e con lo esasperato conflitto psicologico del dramma, la consueta forma barocca del regista diventa stile. Rispetto al testo, tutto incentrato sul conflitto tra odio e amore, tra disgusto e illusione, e su quello di casta che pesa come una condanna sia sulla contessina che sul servo, si veda come Sjöberg lo abbia arricchito di sottolineature e di invenzioni pur senza tradirne la sostanza. Nella fusione armonica di epoche diverse (il tempo dell'infanzia e quello presente dei protagonisti) nel fluire continuo di una stessa immagine, il regista ha avuto modo di evidenziare certi motivi, quale la perfidia della madre di Julie (sul cui ritratto il film si chiude), e di analizzarne altri attra-

verso le allucinate rievocazioni dell'infanzia. Ed è qui che il film, per dovizia d'invenzioni, ha i suoi maggiori punti di forza: nel concretizzare la condizione degradante del piccolo Jean (la sua fuga attraverso il cesso) e la repressione degli affetti nella piccola Julie (il tentato suicidio del padre al quale assiste la figlioletta), da cui scaturisce più esplicito il peso di un'eredità e di un ambiente. Il ricamo formale è elaboratissimo, ma di stretta attinenza alla materia, di essa quasi una naturale emanazione; e di grande prestigio è la recitazione di Anita Bjork e Ulf Palme.

Un'opera singolare è *Karin Maansdotter,* imperniata sulla figura della giovane popolana che a quindici anni divenne amante di re Erik XIV e poco più tardi sua sposa e vedova. Il racconto, condotto con magnificenza formale, è diviso nettamente in tre parti: il prologo, riguardante la prima giovinezza di Karin, figlia di un mugnaio, finché diviene amante e poi moglie del re, è realizzato in parte a colori e in parte in bianco e nero, ora a ritmo accelerato ora attraverso ombre cinesi, come immaginato e rivissuto dalla fantasia popolare; la parte centrale, relativa ai tentativi del re di piegare la nobiltà, che però si concludono con la sua deposizione e il suo arresto, assume un impianto decisamente teatrale perché si rifà al dramma di Strindberg « Erik XIV »; l'epilogo, infine, che verte sugli ultimi anni di vita del re prigioniero e folle e sul destino di vedova regale di Karin, ha un andamento squisitamente cinematografico attraverso cui risaltano la fedeltà e l'amore della regina e vedova. Un'opera estremamente raffinata, insomma, concepita con l'intento di illustrare il capitolo storico di una monarchia illuminata del Cinquecento svedese; un'opera che riassume, nel suo elegante gioco intellettualistico, tutte le qualità e tutti i limiti di Alf Sjöberg.

* * *

Il cinema danese del medesimo periodo (1931-1954) è apparso anche più povero di risultati di quello svedese. Premesso che l'attività di Dreyer non era contemplata dalla retrospettiva veneziana, gli unici altri esiti di quella cinematografia degni di un po' di considerazione si riducono ad alcuni apporti formali di George Schnèevoigt e al noto *Ditte menneskebarn* (t.l.: Ditte figlia d'uomo, 1947) di Bjarne Henning-Jensen.

Di Schnèevoigt già conoscevamo il gusto paesaggistico profuso

nei suoi semidocumentari — *Eskimo* (1930) e le due edizioni di *Laila* (1930-1937) — girati in Groenlandia e in Lapponia; ma ignoravamo una tendenza chiaramente mutuata dalle sue esperienze condotte come operatore dietro la macchina da presa dei film di Dreyer. *Praesten i Vejlby* (t.l.: Il vicario di Vejlby, 1931) e *Kirke og orgel* (t.l.: Chiesa e organo, 1932) — dei quali lamentiamo che siano state proiettate soltanto alcune brevi selezioni — risentono nettamente la influenza figurativa del maestro (specie di *Prästänkan*) per il modo di disporre le figure nel quadro, composto di elementi essenziali, con bello spicco dei bianchi sul nero predominante (si veda, nel primo film, la scena del concertino in casa del pastore con i netti bianchi delle gorgiere e delle candele). Ma i due film — e specialmente il primo, basato su un romanzo rusticano dello scrittore nazionale Steen Steensen Blicher, — annoverano anche altri motivi d'interesse: in *Praesten i Vejlby,* la sequenza dell'esecuzione del vicario, suggerita dai rintocchi della campana sulle inquadrature alternate della figlia rassegnata e del giudice corroso dal rimorso, garantisce la presenza di una sensibilità espressiva non dozzinale. In quanto a *Ditte menneskbarn,* film ricco di descrizioni acute soprattutto nella parte relativa all'infanzia della protagonista presso la nonna e poi con i suoi fratellastri, esso conferma a distanza di anni le doti di sensibile indagatore del mondo infantile e dell'adolescenza proprie di Henning-Jensen. Alcuni cedimenti e ingenuità della seconda parte non ne attenuano la freschezza di tono e l'abile articolazione del racconto.

Tutto il resto della produzione danese — dal torbido e sommario naturalismo di *Afsporet* (Alla deriva, 1940) di Bodil Ipsen e Lau Lauritzen jr. al dilettantesco avanguardismo di *Hjertetyven* (t.l.: Il ladro di un cuore, 1943) di Jörgen Roos e Albert Mertz, dall'anonimo impegno civile dei due film sulla Resistenza *Den usynlige haer* (t.l.: L'invincibile armata, 1945) di Johan Jacobsen e *De röde enge* (t.l.: I campi scarlatti, 1945) ancora di Ipsen e Lauritzen jr. al semplicemente interessante documentario di montaggio *Det gaelder din frihed* (t.l.: Si tratta della tua libertà, 1946) di Theodor Christensen, dalla retorica dei sentimenti espressa ancora da Jacobsen in *Soldaten og Jenny* (t.l.: Il soldato e Jenny, 1946) a quella di Svend Aage Lorentz, regista di *Himlen er blaa* (t.l.: Il cielo è azzurro, 1954), — appare dibattuta fra ambizioni sbagliate e il più comune commercialismo, per altro aggravato da pesanti prolissità.

Norvegia e Finlandia

Un brevissimo appunto a parte può essere steso per i dieci film scelti a rappresentare una trentina d'anni (1922-1953) di produzione norvegese e finnica. Come per la letteratura e il teatro stesso dei due paesi (si pensi ad Hamsun e a Ibsen, per non parlare dell'affascinante tradizione islandese), una costante caratteristica anche di quelle cinematografie è una specie di religione della natura (stimolo a volte sentito in senso addirittura panteistico), commista però a tipici elementi della tradizione popolare, qual'è la trattazione di personaggi focosi e ingenui, sentimentali e grotteschi, senz'altre sfumature psicologiche. Anche se rozzi e primitivi, anche se tecnicamente incerti o scolastici, i film di quelle regioni che appaiono coerenti con tali motivi non mancano di comunicare un certo fascino elementare.

Della produzione norvegese ci hanno in questo senso interessato, non tanto l'involontariamente grottesco *Pan* (1922) di Harald Schwenzen, derivato dall'omonimo racconto di Knut Hamsun, quanto i due simpatici raccontini di Tancred Ibsen *Fant* (t.l.: Zingaro, 1937) e *Gjest Baardsen* (1939) e, in parte, *Troll-elgen* (t.l.: L'alce strega, 1927) di Walter Fyrst. Al contrario, i due film di Arne Skouen *Gategutter* (t.l.: Gli dei della strada, 1949), incentrato su una banda di ragazzi, e *Nödlanding* (t.l.: Atterraggio di fortuna, 1952), che rievoca un episodio della lotta clandestina durante la guerra, si rifanno inautenticamente ad analoghi modelli della produzione di Hollywood.

Il sentimento della natura, rappresentata come elemento sempre presente e talvolta determinante nelle vicende di personaggi, è ancora più vivo nel cinema finnico. *Nummisuutarit* (t.l.: Ciabattini, 1923) di Erkki Karu rientra con una certa ingenua efficacia in quel clima grottescamente paesano sottolineato più sopra. *Miehen tie* (t.l.: Il cammino di un uomo, 1940) di Nyrki Tapiovaara attinge a toni di una toccante solennità, almeno nella seguenza della morte della partoriente e nella scena del funerale. *Valkoinen peura* (t.l.: La renna bianca, 1953) di Erik Blomberg, in veste anche di prestigioso operatore, è ricco di suggestioni fotografiche come di soluzione tecniche molto evolute, ma anche di una adesione sincera ai motivi più vivi (quelli delle antiche leggende lapponi) della tradizione nazionale: la apertura del film, introducendo l'ambiente della sconfinata steppa nevosa e la nascita della bambina destinata a patire il peso della sua

stregoneria, riesce a trasmettere un pregnante lirismo, anche attraverso il commento di un lamentoso canto popolare. Soltanto *Sininen viikko* (t.l.: Settimana azzurra, 1953) di Matti Kassila tradisce i caratteri nazionali del cinema finnico per puntare, sia pure salvaguardando il ruolo riservato al paesaggio naturale sempre presente, sulle psicologie di due amanti, ingenuamente ricalcate sugli schemi forniti dai primi film di Bergman, che allora si affacciava alla ribalta della rinascita del cinema scandinavo.

Il primo Bergman: faticosa nascita di uno stile

di *ERNESTO G. LAURA*

Una delle cause dell'approssimazione con cui in Italia ci si è accostati all'opera di Ingmar Bergman è il fatto che, dopo il successo delle pellicole degli ultimi anni, i distributori hanno « ripescato » quelle più vecchie mettendole sul mercato come nuove; ed il pubblico — e sovente anche il critico distratto — ha finito per fare una bella insalata. Si tratta invece di un autore che ha bisogno d'essere storicamente collocato e seguito passo passo nel suo divenire; un autore, certo, con corsi e ricorsi, ma, sul piano espressivo, in linea ascendente, linea non coglibile se non ripercorrendola tappa per tappa, film per film.

È intanto accaduto che il regista, che spesso fa sapere d'essere in procinto di lasciarsi assorbire interamente dal teatro, continui a realizzare film nuovi a ritmo abbastanza intenso, sicché i distributori, avendo di che soddisfarsi, han lasciato perdere le opere più vecchie, probabilmente superate dal punto di vista commerciale. Così, volendo fare il punto sulla nostra conoscenza di Bergman, constatiamo che non sono mai giunti in Italia — né con ogni probabilità mai giungeranno — 9 film: *Kris* (t.l.: Crisi) e *Det regnar pa var karlek* (t.l.: Piove sul nostro amore) del 1946, *Skepp till Indialand* (t.l.: Battello per l'India) e *Musik i morker* (t.l.: Musica nelle tenebre) del 1947, *Hamnstad* (t.l.: Città di porto) e *Fangelse* (t.l.: La prigione) del 1948, *Torst* (t.l.: Sete) e *Till gladje* (t.l.: Verso la felicità) del 1949, *Sant hander inte har* (t.l.: Una cosa simile non potrebbe accadere qui) del 1950.

Ora, lo si trovi o no « vicino » nei temi e nello stile, lo si ami o meno, Bergman è un regista fondamentale nel quadro del cinema contemporaneo, e troppo complesso perché non sia necessario, per valutarlo appieno, conoscerlo integralmente, anche nelle sue

opere mancate o insignificanti. Né andrebbe dimenticata la collaborazione da lui prestata ad altri registi in veste di soggettista e sceneggiatore, da *Hets* (Spasimo) di Sjöberg, del '44, a *Kvinne utan ansikte* (Donne senza volto) di Molander, del '47, a *Eva* (Eva), ancora di Molander, del '48, distribuiti in Italia ma in epoca troppo lontana, a cui vanno aggiunti i per noi inediti *Medan staden sover* (t.l.: Quando la città dorme) di Kjellgren, del '49, *Franskild* (t.l.: Divorzio) di Molander, del '50, *Sista paret us* (t.l.: L'ultima coppia che corre) di Sjöberg, del '55, *Lustgarden* (t.l.: Il giardino dei piaceri) di Kjellin, del '61.

Abbiamo di fronte, come si vede, un materiale ragguardevole che lo studioso ed il critico dovrebbero poter conoscere ed approfondire. Non sarebbe male, dunque, che la Mostra di Venezia — che con le « personali » di Stroheim, di Asta Nielsen, di Sennett ed anche di minori come Grémillon ha inaugurato una tradizione di incomparabile utilità storica — dedicasse al regista svedese una « vera » personale, ben diversa dalla rifrittura dei sempre soliti film doppiati che ogni « cinéma d'essai » tiene in serbo per tappare i buchi delle sue programmazioni. La Mostra di quest'anno, nella cornice più vasta della retrospettiva del cinema scandinavo (sulla quale riferisce in questo stesso numero Leonardo Autera), ha riservato ad Ingmar Bergman una cosiddetta « personale » che ha avuto tutti gli onori (proiezione in sala grande di pomeriggio, anziché nella piccola sala Volpi di mattina) ma che non esaurisce, purtroppo, che in piccola parte quel materiale necessario a conoscersi ed inedito di cui si discorreva più sopra. Dei nove film che abbiamo ricordato, ne sono stati scelti tre, *Hamnstad, Fangelse, Torst,* certamente interessanti ma, non elevandosi nessuno al piano dell'arte, con ogni probabilità non superiori almeno a qualcuno dei sei esclusi. Accontentiamoci, comunque, per il momento, non senza ribadire che, a grossi zibaldoni di film d'epoca, stile ed autore disparati, vanno preferiti i più omogenei cicli per temi, per filoni, per epoche ben delimitate e infine le « personali » che davvero *esauriscono* una figura dal punto di vista dell'informazione storica e consentono di conseguenza studi definitivi.

Chi scrive ha cercato di unificare il già scritto ed il già conosciuto sul regista svedese in un saggio da poco apparso, in cui poneva il significato artistico dell'opera di Bergman all'insegna di un nuovo « kammerspiel », non inteso come genere storicamente collocato ed esaurito, ma come struttura di rappresentazione, tuttora feconda di

possibili sviluppi (1). Per quanto ci si sia sforzati di tener l'occhio all'evolversi dello stile, è chiaro che in quella sede era difficile penetrare nella genesi dello stile stesso, posto che le prime opere erano sconosciute; e di esse non si poté che riferire su citazioni di altri, cercando al massimo di cogliere dall'esterno ed indirettamente i motivi contenutistici che vi si potevano rinvenire. Rimandando a quel saggio per il quadro generale della filmografia bergmaniana, ritornerò qui sulle tre pellicole ora viste a Venezia; tutte interessanti e stimolanti per « aggredire » la personalità del regista, anche se tutte insoddisfacenti se si guardi alla resa poetica o anche solo all'impegno d'arte.

Ho già messo in rilievo nel saggio citato come Bergman sia un autore in perpetua ricerca della sua forma, il quale volta a volta si cimenta nella regia e nell'invenzione di copioni, nel teatro e nel cinema e perfino nel balletto, con una inquietudine, una insoddisfazione troppo evidenti per non essere significative. Si potrebbe dire meglio che Bergman è un uomo che cerca di essere autore: il passaggio o l'elevazione dall'uno all'altro sono faticosi e pagati a caro prezzo.

Nel ventennio della sua opera, scrivevo, « è possibile ravvisare almeno due linee ascendenti, quella che riguarda la maturazione interiore del regista, che in quanto uomo è andato ponendosi via via sempre più alti ed essenziali problemi, e quella che riguarda la sua maturazione poetica, che s'è sviluppata da una generosa disponibilità ad esprimersi non servita dalla coscienza di un linguaggio sino all'individuazione d'uno stile personale, fondato su un perfetto dominio del mezzo » (2). Può sembrare un assurdo che un autore non sappia quale sia il suo linguaggio, pure, di fronte alle visioni sfolgoranti del proprio genio che qualche artista ha già in età giovanile stanno non pochi casi, specie nell'epoca contemporanea caratterizzata dal dubbio e dall'incessante inquietudine di coscienza, di personalità che poi dominarono e che pure ebbero tentennamenti, ritorni indietro, arresti. Bergman, che scrive una commedia, se la mette in scene, poi la rifà mettere in scena da un altro regista quasi a volerla svincolare dal proprio « punto di vista » e dopo anni la ripiglia in mano e ne trae la sceneggiatura per un film, ripete in fondo l'espe-

---

(1) Cfr. ERNESTO G. LAURA: *Ingmar Bergman: un nuovo « Kammerspiel »* ne « La Biennale di Venezia », n. 48, marzo 1943.

(2) cit.

rienza di Pirandello, le cui migliori commedie erano spesso versioni teatrali di novelle, segno che l'ispirazione dello scrittore non s'era esaurita nell'esprimersi ed abbisognava di un diverso linguaggio apparso, in prospettiva di tempo, più felice e fecondo. (Che quello di Pirandello fosse un travaglio profondo e non un desiderio di mestiere di servirsi di materiale già pronto è, direi, ovvio. Si veda un esempio clamoroso come quello di « Pari », una novella uscita in volume nel '10, lasciata stare per quindici anni almeno, poi ripigliata in mano nel '25; Pirandello abbozzò la traccia di tutta la riduzione a commedia, poi scrisse per intero il primo atto che è alla lettura di grande suggestione, come di materia che ha già trovato la sua forma definitiva; pure, Pirandello dovette avere un ulteriore ripensamento se a quell'unico atto non seguirono gli altri e la commedia non vide più la luce.) Di questa tribolazione si ha prova, nello svedese, non solo nel suo svariare dal teatro al cinema e da questo al teatro, ma anche — all'interno del cinema — nella faticosa ricerca dello stile attraverso una progressiva liberazione dai troppi echi culturali che spiegano la struttura contorta e non sempre chiarificatrice delle prime opere. « Nella tecnica di Bergman », scriveva Idestam-Almqvist molti anni fa, di frante appunto ai primi film del regista, « si trovano molte sorgenti di ispirazione: associazioni intellettuali con film muti russi del 1920, simboli freudiani e conflitti di montaggio, l'" atmosfera " dei film sonori francesi del 1930 con descrizioni dettagliate di individui segnati dal destino, il teatro medioevale, il neorealismo italiano, il teatro del 1920, la lirica paesaggistica di Sjöström, gli sconvolgimenti cronologici dei romanzi del 1940, il surrealismo pittorico ed il balletto » (3). Purtroppo questa ricchezza di apporti non si fonde in una nuova ed originale personalità creatrice che molto più tardi, ma già alcune caratteristiche si rendono riconoscibili. Se i soggetti vanno da un echeggiato cecovismo di esistenze grigie che sfioriscono senza neppure scontrarsi col vero dramma a invece vicende piene di « fatti » e dunque di tragedia nel senso più esteriore, si sente che il regista è affascinato dall'ambiguità realistico-simbolica del mezzo cinematografico, che ha nella fotografia un apparente condizionamento naturalistico e nella scelta dell'angolazione, nel tipo di illuminazione e nel montaggio ampie possibilità di trascendere il dato realistico in autonoma espressione giungendo

(3) BENGT IDESTAM-ALMQVIST: *Dramma e rinascita del cinema svedese,* Roma, ed. « Bianco e Nero », 1954.

anche al simbolo. Basta pensare all'arte figurativa nordica per comprendere quanto il simbolo, lungi dall'essere una via all'irrealtà, sia proprio il modo di fissare ed esprimere potentemente il reale. Ma la operazione a Bergman esordiente non sempre riesce e certe scelte figurative o di montaggio non avendo la forza di creare un'immagine appesantiscono il film — il fenomeno è particolarmente avvertibile in *Fängelse* (t.l.: La prigione) — rendendolo barocchistico (e cioè d'una ricchezza inutile, fuori stagione e non necessaria, una eco del barocco senza la civiltà e la forza espressiva che vi stavano dietro quand'esso era storicamente giustificato e vivo).

Dei fattori non naturalistici del mezzo cinematografico, è il fattore temporale che doveva maggiormente affascinare Bergman: la possibilità di piegare il tempo, come fa solo il cinema, senza sforzo alcuno alla logica interna d'un personaggio, d'una situazione, d'uno stato d'animo. Di qui l'uso frequente nei primi film del « flashback » o racconto alla rovescia, espediente abbastanza in uso negli anni '40 ma che qui si avverte fondato su una autentica esigenza espressiva, non di rado giungendo anche a dei risultati, superando la caducità di quei film. Si prenda il caso di *Eva* (Eva) di Gustaf Molander, il cui soggetto e sceneggiatura sono di Bergman. Lo stile, o meglio l'insieme di stilemi, appartiene a Molander, sempre così formalista e leccato, ma la struttura dell'opera è tipicamente bergmaniana: il protagonista, reo per incoscienza di bambino d'aver lasciato morire tragicamente una bimba cieca, divenuto adulto serba una forma di impotenza verso la donna che è il « prezzo » pagato a quella tragedia d'infanzia, finché l'amore di una donna non lo libererà. Il racconto è progettato ad incastri di presente e passato, senza però seguire un ordine cronologico, come è nella convenzione del « flash-back », bensì usando i vari « pezzi » del passato secondo le esigenze psicologice del personaggio. « Non erano scene retrospettive nel vero senso della parola. Ma venivano presentate in modo suggestivo: ora raccontava un pezzo della vicenda in un punto, ora un altro pezzo in un altro punto. Riuniva anche le scene reali in un modo irreale. La terribile descrizione dell'assassinio di Stig Olin, che il pubblico visse come vivo e vero, non appariva poi che come un sogno, benché niente, in precedenza, avesse fatto supporre una simile conclusione » (4).

---

(4) IDESTAM-ALMQVIST, cit.

L'elemento del sogno diverrà centrale in quasi tutte le opere di Bergmann regista. Il sogno appare anche in altri registi contemporanei, basti citare per tutti Fellini, ma in Bergman assume un senso tutto particolare. In Fellini più che il sogno è la fantasmagoria a contare, vale a dire quel tocco di invenzione irreale, di " magia", che si posa anche sulle scene più realistiche uniformando i suoi film, specie gli ultimi, ad un certo costante piano di immagine « incantata ». Il sogno (si pensi soprattutto ad *8 1/2*: il sogno di apertura; il sogno dell'« harem » ecc) non è che un accrescimento di intensità del fantasmagorico. In Bergman, al contrario, che è simbolico, sì, a volte, ma raramente fantasmagorico, il sogno ha un posto a sé nella parabola ascendente del racconto, ne segna il culmine, dopo il quale il film piega verso la conclusione. Esso non ha quindi un senso figurativo o spettacolare, ma segna uno « stacco » preciso e netto dal resto del racconto per scatenare ciò che è latente e determinante lo scioglimento. In *Eva,* per restare al nostro esempio, il giovane, frastornato dal nuovo ambiente cittadino ed irretito dalla bella moglie del suo amico e padron di casa, potrebbe cedere alle grazie di lei e tradire il suo vero, primo amore, immancabilmente destinato a mutarsi in legame familiare. Ma l'opacità di coscienza che è tipica dei personaggi bergmaniani moderni (a differenza di quelli in costume: si veda, cioè, la differenza rispetto ai protagonisti del *Settimo sigillo,* della *Fontana della vergine,* del *Volto*) ha bisogno per diradarsi di un brusco evidenziarsi di contrasti e di tragedia, dove il bene ed il male siano ben impostati e definiti nella loro linea reciprocamente discriminante, il che nella complessità dell'esistenza può non facilmente avvenire. Di qui l'importanza del sogno che inchioda le persone alla loro coscienza, alla loro responsabilità, o ricordando il passato (l'infanticidio in *Fängelse*) o ipotizzando un futuro possibile (l'omicidio di *Eva*) o semplicemente mettendo a nudo il personaggio nella sua aridità spirituale (il processo in *Smultronstället,* Il posto delle fragole). In *Eva* compare anche la predilezione per il simbolismo nella sequenza, forse un po' lunga, in cui Eva partoriente viene portata a terra — siamo su un isolotto — a bordo di una barca che reca anche il cadavere appena ripescato dal mare d'un caduto in guerra: la stretta congiunzione, in un'unica realtà religiosamente (in senso lato) intesa, della morte e della vita non potrebbe trovare più scoperta raffigurazione.

Hamnstad (t.l.: Città di porto) è il solo film di Bergman che il

suo autore considera legato al neorealismo italiano (5). Probabilmente Bergman intendeva con ciò riferirsi al diretto legame fra personaggi ed ambiente sociale, non riscontrabile in altre sue opere, ma il richiamo appare per lo meno improprio ed il racconto di Olle Länsberg da cui il film è tratto segue piuttosto la convenzione naturalistica: una ragazza di modesta famiglia, rovinata nell'infanzia da un ambiente familiare franato nell'odio fra i genitori, si dà per reazione al primo uomo che incontra, finisce al riformatorio, dove allignano rapporti anormali fra le ragazze, infine cerca il suicidio. Salvata da un marinaio, il loro amore rischia di spezzarsi di fronte all'impossibilità, per l'uomo, di dimenticare il « passato » della donna; ed il lieto fine risulta assai pessimistico, sotto le apparenze (Jacques Siclier parla di « felicità fragile che, lo si sente, diventerà assai presto per lei fonte di rimpianti " perché non può durare " » [6]). Il film ha una importanza, nella ricerca d'uno stile da parte del regista, perché segna, attraverso il contatto coll'ambiente popolare del porto e della gente che vi ruota attorno, la liberazione dai ricordi teatrali dei film precedenti (7). Non direi però che, al di là di questa constatazione si possa parlare, come fa Bergman, di neorealismo o anche solo di realismo. Siamo piuttosto ad un nuovo riecheggiamento, quello del cinema verista francese degli anni '30, alla coppia Carné-Prévert, con i loro personaggi falsamente popolari ed in realtà portavoce d'una intellettualistica concezione del mondo, populista e pessimista: i « destinati » al fallimento. Si è lamentato che il dialogo è troppo letterario (8): ma è una fatale conseguenza del prevertismo e del suo emblematizzare i personaggi fingendo di coglierli dalla vita. (Si ricordi, fra l'altro, il famoso esterno " tanto vero " de *Le jour se lève,* Alba tragica, di Carné, che era minuziosamente ricostruito in studio dallo scenografo Trauner secondo una rispondenza psicologica allo stato d'animo del protagonista.)

Tuttavia, accanto alle reminiscenze, nel film si respira già l'aria d'un film d'autore, sia nella compattezza narrativa dell'insieme, nella

---

(5) Cfr. FRANCIS D. GUYON e JEAN BÉRANGER: *Ingmar Bergman,* Lyon, « Premier plan » n. 34, 1964.

(6) JACQUES SICLIER: *Ingmar Bergman,* Bruxelles, Coll. éncyclopedique du cinéma, 1958.

(7) ERIK ULRICHSEN: *Ingmar Bergman and the Devil* in « Sight and Sound », Londra, estate 1958.

(8) Cfr. ULRICHSEN, cit.

perfetta dosatura degli elementi, nella sicura direzione degli attori (anche se Nine-Christine Jönsson non ha l'autorevolezza di altre interpreti bergmaniane) che in alcune fresche soluzioni prettamente cinematografie, e, guarda caso, tutte in direzione simbolica. Nella sequenza d'apertura, Berit, la ragazza, corre sulla banchina del porto per andare a gettarsi in acqua, mentre Gösta, il marinaio, cammina per conto suo, allontanandosi dalla nave donde è sbarcato. I due itinerari non si incontrano, ma il montaggio alternato dei primi piani dei due secondo un'angolazione che parrebbe grammaticalmente errata, e cioè l'uno da sinistra verso destra, l'altro da destra verso sinistra, fa sembrare che i due si vadano incontro, con ciò prefigurando il loro destino di personaggi. Più avanti, per rendere l'incomprensione fra Berit e la madre, il registra ricorre all'espediente, abusato da tutti i registi che amano il calligrafismo, di mostrare un personaggio in primo piano davanti a uno specchio ed il secondo, che con lui dialoga, riflesso nello specchio. Ma qui si raggiunge un risultato: che l'angolazione scelta per inquadrare madre e figlia nella stessa inquadratura fa sì che le due, pur guardandosi nella realtà, sembra allo spettatore che guardino punti differenti, con ciò simboleggiando la loro incomunicabilità. Infine non si può non ricordare la sequenza in cui Gösta, ubriaco, finisce in un cortiletto da dove non riesce più ad uscire e vede stringersi attorno a lui gli alti muri, al di sopra dei quali, lontana ed allontanante, giunge la debole luce della luna. Pur non essendovi alcuna deformazione fantastica, il regista riesce a mutare con l'illuminazione, la scelta dell'inquadratura ed il montaggio quel banale paesaggio cittadino — un qualunque cortile d'una qualunque casa — in un mondo di angoscioso incubo in cui Gösta si rotola, gemendo. La realtà trasfigurata tien luogo del classico « sogno » di cui sopra si è discorso: Bergman obbliga con quella notte di angoscia il suo personaggio a prendere consapevolezza della propria solitudine, creata dalla lontananza della donna.

Se *Hamnstad* ci appare un'opera minore — in quanto non lievitata da poesia — ma di solido impianto e rivelatrice d'un talento cinematografico, *Fängelse* non riusciamo a classificarla ad una prima lettura. Barocchistica più che barocca, involuta, a volte pleonastica nell'insistere su certi temi a volte indecifrabile rispetto a certi altri che appena traducono, essa non solo non è sorretta dalla poesia ma manca anche dell'arte, cioè di quella capacità di fare e di far bene, coordinando i propri mezzi ad un fine. Più che un'opera conchiusa appare come un magma ribollente, materia ancora da plasmare e da

trasfigurare. Pure, in questo fallimento espressivo sta forse l'inizio di Bergman poeta, che per vincere le sue contraddizioni ed incertezze abbisognava probabilmente di un momento in cui tutte queste si crogiolassero insieme, ed insieme fossero presenti alla coscienza dell'artista. « Bergman », ha scritto Ulrichsen, « non avrebbe potuto fare *Il settimo sigillo* se non avesse fatto prima questo film » (9).

Poiché il regista è ancora in formazione, la ricerca, in ogni opera per così dire giovanile, di un riecheggiamento non sembra illegittima. Qui, l'influsso di Pirandello e della sua trilogia del « teatro nel teatro » è preminente e quasi ossessivo, soprattutto se pensiamo ai « Sei personaggi in cerca d'autore ». Quando *Fängelse* era sconosciuto in Italia, sulla base del soggetto si erano volute trovare delle coincidenze con *8 ½* di Fellini: in tutt'e due la storia di un film da fare, in tutt'e due un regista in crisi, in tutt'e due la crisi investe cosmicamente il tutto, dall'esistenza di Dio ai rapporti coniugali. Confrontando invece i film nella loro reale consistenza, la loro diversità è totale, e non solo perché Fellini è quasi un altro pianeta rispetto a Bergman (se in Italia vogliamo trovare un qualche analogo allo svedese possiamo semmai, e limitatamente a certe componenti, pensare a Pasolini) ma perché l'intenzione base è diversa: in Fellini il regista del film da fare è un uomo in crisi, che si pone di fronte a tutta la sua vita prendendo lo spunto dal fatto che deve a tutti i costi accontentare il suo produttore facendo un film anche se non sente alcuna ispirazione. Il rapporto fra il regista ed il film è un rapporto incidentale, ed il film varrebbe ugualmente se si trattasse d'uno scrittore o d'altro, con appena qualche variante. Così, i « personaggi » del film felliniano non hanno una consistenza autonoma, ma sono le persone con cui il regista in quanto uomo si trova tutti i giorni in relazione o con cui ha avuto relazione in passato. In *Fängelse,* al contrario, il nesso fra il regista, Martin, e il film da fare è tutto, e i personaggi vivono in funzione del film da fare e che non si farà, imponendosi, come in Pirandello, al regista con la loro tragedia. Senonché l'operazione di trasporre il « teatro nel teatro » nel « film nel film » a Bergman non riesce. Perché? Perché lo spettatore a teatro vede in *quel* palcoscenico, nel momento in cui egli è seduto in platea, i personaggi salire e iniziare a vivere e a soffrire, creando, grazie all'arte pirandelliana, una perfetta comunione fra platea e

---

(9) Cit.

palcoscenico, fra esperienza di spettatore e esperienza di personaggio a questi proposta. Ma lo studio cinematografico in cui il vecchio dimesso dal manicomio si presenta per proporre un film sul diavolo e sull'inferno, lo studio i cui frequentatori saranno testimoni della tragedia di Birgitta-Carolina, non è là, davanti allo spettatore, in comunione con esso, ma già nel film, già mescolato alla finzione in misura inestricabile, perché per presentarcelo Bergman ha dovuto rappresentarcelo, e quindi adottare un punto di vista, un taglio, una qualificazione dell'immagine in un senso o nell'altro. L'impianto base, dunque, che richiedeva, come in Pirandello la « verità » del palcoscenico, stavolta la « verità » dello studio e del regista è tradito in partenza e non può che sorreggere una struttura d'ora in poi forzatamente intellettualistica, fredda, preordinata, anche se Bergman ha eliminato i titoli di testa (« detti » soltanto, dalla voce di uno « speaker ») e con un carrello soggettivo ha voluto creare una parvenza d'immedesimazione.

Veniamo al fatto. In un teatro di posa in piena attività — vi si sta girando — si presenta il vecchio professore di matematica del regista, appena dimesso dal manicomio, venuto a proporre all'exallievo, Martin, un film sull'Inferno, che affermi che l'Inferno è in questo mondo ed il diavolo ci comanda; c'è una sola alternativa per l'uomo: il suicidio o la Chiesa. Quella che Siclier ha chiamato l'« ossessione di Dio » affiora in Bergman qui per la prima volta. Dopo la protesta pessimistica dei suoi precedenti film, il regista rivendica l'importanza, anche se non precisa ancora in quale direzione, dell'interrogativo sul fine ultimo dell'esistenza e sull'ultra terreno. Chi reca il tema in mezzo al mondo del cinema è un pazzo, o almeno un uomo che ha appena lasciato il manicomio; come in Dreyer qualche anno più tardi la voce della fede sarà affidata (*Ordet*) al folle Johannes; come in Bergman stesso degli anni ultimi, *Come in uno specchio,* sarà Karin, la pazza, a recare in famiglia l'« ossessione di Dio ». « Perché chiamate il diavolo " il maligno "? » chiede il vecchio. « Egli non fa che soddisfare i bisogni dell'uomo. Dio è morto, ucciso, forse, e la vita non è che un capolavoro sogghignante ». « Il diavolo è un simbolo », gli risponde Martin, « ma l'idea è buona ».

Licenziato il professore con vaghe promesse, Martin parla del suggerimento avuto ad un amico giornalista, Thomas, che vi ride sopra e sollecita invece Martin a sviluppare un film dai casi autentici d'una prostituta che ha conosciuto, Birgitta-Carolina, succube d'un protettore a tal punto da aver accettato che il figlio appena

natole sia da questi annegato nel bagno. Questo personaggio di Birgitta-Carolina, prima ancora di essere accettato dal regista come materiale di studio è già lì, presente, ossessivo, con la sua tragedia fissa per sempre, ed il film che stiamo vedendo d'un tratto ne è dominato, movendosi attorno a lui, quasi dimentico dello spunto — il film da fare, Martin, l'amico — che l'ha portato in scena. I non-personaggi — almeno nell'ipotesi del « film nel film » — e cioè Martin e Thomas vengono trascinati loro malgrado, in un fitto intrecciarsi di rapporti esistenziali, a mescolarsi con la vicenda di Birgitte-Carolina: con lei trascorre una notte Thomas, mentre Martin diviene l'amante della di lui moglie. C'è il tentativo, in sede strutturale, di creare quello « spessore » di rapporti umani contorti ed avviluppati da cui non si libera il Bergman più recente o si libera solo per l'arrivo della Grazia. Ma qui il tentativo resta tale, e il film acquista un'andatura confusa, non chiarita dalle scelte del regista; il tono figurativo ed il tono di recitazione vorrebbero essere costantemente simbolici pur sotto apparenza realistica ed invece sanno solo di artefatto, di prefabbricato. Ad esempio, c'è la figura d'un bambino che si nasconde, vestito da pellerossa, in una cantina per far credere ai genitori d'essere morto; ma detta figura resta a mezz'aria, con le poche battute banali che dice, senza caricarsi di quel significato che il regista voleva probabilmente dargli. Mediocre è anche il clima metafisico dell'immancabile sequenza onirica, laddove la prostituta rivive in sogno l'infanticidio: ella vede Peter tirar su da una vasca da bagno un bambolotto, questo mutarsi in pesce e dar urla umane, di bambino, quando Peter lo spezza in due. Certo, i personaggi recitano con una certa rigidità che vorrebbe essere arcana, la scenografia è irrealistica, ma il tutto non riesce a trascinare in una vera dimensione onirica. Il giuoco strutturale ad incastri che Bergman predilige ha una nuova punta, questa sì felice, in un film muto, una vecchia comica, che Thomas e Birgitte-Caroline rinvengono nella soffitta adiacente alla camera dove trascorrono insieme la notte: una soffitta che anch'essa vorrebbe alitare magia senza superare il mero barocchismo: uccelli impagliati emergono dalla polvere. Nella comica, ricostruita secondo buoni ricordi di quel che fu la semplice farsa « one-reel », una serie di capriole ed inseguimenti classici all'interno di una stanza culmina con l'apparizione determinante del diavolo e della morte. Il tema del diavolo e dell'inferno, schernito dai due uomini di cinema e schiacciato dal peso « realistico » del dramma sociale della prostituta, si riaffaccia impensato e sorprendente fra le pieghe d'una farsa. Ma

da quel momento, si noti, il film inizia il suo scioglimento con il sopravvenire della tragedia: la donna si suicida vinta dall'ossessione del rimorso, Thomas rischia di uccidere la moglie, e mentre torna a casa calpesta, ultimo simbolo, un uccello morto.

Quando, all'indomani, il regista riincontra il vecchio professore gli annuncia che non è in grado di fare il film propostogli. Un tale film, infatti, « finirebbe con una domanda alla quale non ci sarà mai risposta. Ce ne sarebbe una se si credesse in Dio. Ma questo ormai non accade più, quindi, non c'è soluzione ». La trama filosofica — se così si può dire d'un'opera per niente ragionativa, affidata tutta nei suoi esiti (o non esiti) poetici ad un susseguirsi di sensazioni ed immagini che vorrebbero essere e sono solo di rado fortemente pregnanti — può rimandare, in apparenza, a Sartre, all'essere e il nulla, all'ateismo non stupidamente ottimistico di « Le diable et le bon Dieu ». Ancora meglio si potrebbe richiamare il primo Sartre, quello della « Nausée ». Ma in Bergman, scrivevo nel saggio citato, più che la constatazione d'un'assenza, che sarebbe il motivo sartriano rinvenuto ad esempio dal Siclier (10), c'è il dolore ossessivo di questa assenza e dunque non una conseguente assunzione di « laiche » responsabilità per sciogliere il groviglio dell'esistere, bensì la pura denuncia d'un mondo dilaniato e sordido, che l'uomo potrà rimettere in ordine solo ritrovando, al di là dell'esistenza, una presenza metafisica. Per essa, tuttavia, mancano le strade di accesso, di conoscenza. In questo senso *Fängelse* è il film bergmaniano più prossimo all'esistenzialismo religioso, tipicamente scandinavo, di Kierkegaard (ma del danese prende lo spunto negativo, non la conclusione fideista) (11).

Törst (t.l.: Sete) è certo molto lontano dal film precedente, già indicando l'impossibilità di tracciare del regista una linea veramente rigorosa che salga da film a film: corsi e ricorsi avvengono continuamente e sono sempre prevedibili e possibili. Meno ambizioso nell'assunto, *Törst* è un altro film ben costruito attorno ad una struttura ad incastri che non esclude però una sostanziale semplicità. Non sembra che la critica abbia rilevato a sufficienza l'importanza di *Törst,* che a mio avviso prefigura molti dei futuri sviluppi dell'opera bergmaniana, sia sul piano dello stile che del sentimento ispiratore; prefigura, soprattutto, *Il silenzio.* Anzitutto, più d'ogni altro film di

(10) Cfr. Siclier, cit.
(11) Laura, cit.

questo periodo, *Törst* si inserisce nella riscoperta del « kammerspiel », nell'accezione suaccennata, di cui il regista svedese s'è fatto solitario promotore almeno a partire da *Nara livet* (Alle soglie della vita, 1957). Si tratta infatti di un dramma familiare a due voci, Ruth e Bertil, in un ambiente pressocché fisso, lo scompartimento di un vagone letto. Su questo troncone base si aggiunge, all'inizio, una rivelatrice scena fra i due coniugi nella camera da letto d'un albergo e si incastrano, lungo lo svolgimento del racconto, due « flashes-back » sul passato di lui e di lei e un'azione parallela che si sviluppa dalla evocazione retrospettiva del passato di lui. Anche qui l'equilibrio precario fra i due ed il senso stesso del loro rapporto ormai stanco e prossimo al totale svuotamento, illustrati dal ricorso al « flash-back », vengono precipitati verso la soluzione attraverso un sogno. Conoscendo il contesto dell'opera del regista svedese, la struttura qui rapidamente descritta è fra le più semplici e lineari, frutto ormai d'un disegno d'arte pienamente assimilato, libero dall'intellettualismo di opere precedenti. Nulla risulta meccanico, voluto, e presente e passato scaturiscono naturalmente l'uno dall'altro in quel nesso profondo che è dato dall'esistenza. Ruth, prima di sposarsi, ha avuto un amante che l'ha lasciata sola ed incinta da un giorno all'altro, quando s'è scoperto che era sposato. La ragazza, allora, abortì divenendo sterile e dall'esperienza ha tratto un rancore inespresso, latente, verso gli uomini che si traduce in una certa continua astiosità verso il marito; ella sente il vuoto della mancata maternità e dell'impossibilità di essere madre per sempre: sono i temi di *Nära livet,* ancora in embrione. (Sull'aborto il regista ha sempre gettato una luce tragica: si veda la morte dell'amica della protagonista in *Hamnstad.*) Quanto a Bertil, prima del matrimonio ha avuto per amante Viola, una nevrotica, e dall'esperienza ha tratto un fastidio scoperto per ogni forma anche minima di isterismo femminile. L'esposizione, in chiave normalmente realistica, di questi due passati con le loro conseguenze psicologiche, è preceduta, come si è detto, da un'acuta descrizione d'un qualunque inizio di giornata della coppia — il risveglio, il primo scambio di parole, il primo litigio — che costituisce una pagina di veramente buon cinema, mossa nel ritmo e penetrante nell'analisi anche attraverso un dialogo efficiente. Da siffatta partenza potrebbe trarre le mosse una normale pellicola di quelle cosiddette psicologiche, di particolare attualità per il riaffiorare d'un tema già presente in altri film del primo Bergman, l'incomunicabilità coniugale. Ma l'ispirazione è viva e il film

prende quota quando si accentra nel lungo viaggio in treno: un ritorno dal Mezzogiorno alla Svezia attraverso una interminabile Germanía che reca ancora lancinanti le piaghe della guerra: rovine, distruzione, miseria, fame. Ad una sosta del convoglio, che essendo di vagoni letto reca ovviamente persone di buona condizione, per lo più turisti o uomini d'affari, in una stazione diroccata il treno è assediato da una turba di gente cenciosa, il volto serio, che dicono qualcosa in una lingua incomprensibile ai viaggiatori. Il paesaggio che sfila dai finestrini è sempre grigio, alberi spogli, sagome nere di rovine; anche in *Tystnaden* sarà importante quel viaggio in treno in paese straniero dove pure si parla una lingua sconosciuta. È il mondo degli estranei che evidenzia ancor più la solitudine dei protagonisti, una esteriore miseria e morte a cui risponde una intima desolazione dei personaggi. Inoltre quell'ambiente obbliga Bertil e Ruth a guardarsi in faccia, ad essere l'uno stretto all'altro, voglia o non voglia. Più che in *Hamnstad* e certo più che in *Fängelse* domina, in luogo della tragedia irrimediabile, una estrema malinconia, che salva da ogni possibile retorica naturalistica. L'uso del « flashback », da questo punto di vista, appare qui un tipo di struttura narrativa capace di esprimere un'immagine della vita dove nulla è mai gettato alle spalle e tutto costantemente rifluisce in noi in termini di coscienza. L'unico elemento curioso ed abnorme, in un racconto dove ogni parte è funzionale, è dato dallo scioglimento dei casi di Viola, l'amante nevrotica di Bertil. Ad un certo punto, infatti, ultimo rimasuglio del pirandellismo di *Fängelse,* in luogo del « flash-back » che è ovviamente soggettivo di Bertil, si ha una azione autonoma e parallela al racconto base: quasi si fosse imposta al regista come la Birgitta-Carolina del film precedente, Viola continua a vivere nel film una sua avventura autonoma, non conosciuta dai due coniugi perché contemporanea ai loro accadimenti: Viola, malcurata da un psicanalista che vorrebbe solo divenirne l'amante ritrova una vecchia amica solo per accorgersi che anche costei, che le ha offerto il proprio conforto, non cerca che di legarla a sé amorosamente, essendo una lesbica. Viola, sconvolta, si suicida. Questa parte ha anche una forma incompatibile col resto del film, posto che, ad esempio, tutta la sequenza del psicanalista è condotta in chiave satirica, con quel singolare personaggio-coro del pulitore di vetri. Squilibrata rispetto al contesto e non facilmente ad esso legabile, la storia di Viola però serve al regista per dire alcune cose che la semplicissima struttura del « kammerspiel » non gli consente di inserire nella vicenda prin-

cipale. Il medico è incapace di curare, perché non si può curare scientificamente un male che è dello spirito: la polemica contro l'intellettuale-scienziato che ritroveremo più robusta nella confessione finale di fallimento malgrado la gloria scientifica del Professore in *Smultronstället* e nella sconfitta, evidenziata dalla paura dello spettro, di Vergerus in *Ansiktet* (Il volto, 1955). Secondo elemento, la sete d'amore a cui il titolo del film fa riferimento non può essere colmata artificialmente, con viziose anormalità: tema che ritorna in *Tystnaden,* dove appunto è il fallimento completo della zitella intellettuale che nella morbosa passione per la sorella aveva cercato invano di colmare un vuoto affettivo. Che Bergman sia ricorso a quest'azione parallela per dire ciò che non sapeva dire nell'azione principale è comunque segno che, anche in un'opera per lo più riuscita come *Törst,* il regista non è ancora autore nel pieno possesso della sua materia. Il sogno, ancora una volta, determina lo scioglimento: Bertil immagina di uccidere la moglie, comprendendo che, se quella, rifiutata alla luce della ragione, è l'unica liberazione dal vuoto d'amore, tanto fa riempirlo mediocremente ma con buona volontà, cercando di capirsi e di amarsi. È la morale dell'accettazione malgrado tutto della vita e quindi dei doveri e dei rapporti che essa comporta, che presiederà a tutta l'opera di Bergman prima del dirompere del tema religioso. « Una specie di *Viaggio in Italia* », ha definito un critico francese questo film, « riveduto e corretto da Sartre » (12). Ma anche qui, malgrado i personaggi, chiusi nel vagone letto e circondati da un universo vuoto o di morte, si urlino in faccia il proprio passato rendendo un inferno il presente e non avendo possibilità di uscirne (« Huis clos »), basterebbe il citato personaggio del medico che non sa guarire e cerca solo un'avventura galante, un medico ironico ed un po' mefistofelico che può essere una incarnazione del diavolo, per avvertire quella ricordata polemica certamente non sartriana contro l'intellettuale ed in definitiva contro le possibilità della ragione di ricomporre un ordine che abbisogna prima di una forza interiore, eminentemente spirituale. Senza dubbio, il discorso è, in *Törst,* appena avviato, e l'autore non ha ancora quella forza di stile che gli consentiranno di riproporlo più avanti con ben altra qualità di rappresentazione e quindi di persuasione.

---

(12) Cfr. CLAUDE GAUTEUR: *Ingmar Bergman* in « Cinéma 58 », Paris, n. 29, luglio-agosto 1958.

Appunti sui film fuori Mostra

di *GIACOMO GAMBETTI*

È chiaro che non è un periodo di messi opime, questo, per il cinema. In questo senso la Mostra di Venezia ha assolto nel modo più esauriente al proprio impegno di testimonianza di una condizione produttiva e artistica insieme. Presentare trenta film invece di dodici, per esempio, avrebbe voluto dire forse arricchire il panorama di qualche « prova » ulteriore, ma non avrebbe modificato il quadro sostanziale: la Mostra del '63 era stata significativa, al riguardo, e Luigi Chiarini, allestendo quella del '64, se ne è reso perfettamente conto. E quanti capolavori non visti a Venezia (e agli altri festival: Venezia non è più sola, e molte manifestazioni sono assai più accomodanti della nostra), incontriamo durante l'anno? E quanti, in ipotesi, sarebbero stati pronti per l'epoca di Venezia, dal momento che oggi nessun produttore, salvo casi eccezionali, può permettersi il lusso di tenere nei magazzini una merce che rende se circola, come il film, o il lusso di perdere vantaggiosi accordi di distribuzione? Non è opportuno, infine, dimenticare che Venezia è e vuole essere una « mostra d'arte », se non altro nella misura in cui ciò è ancora possibile, e nel rapporto soggettivo di ciò che è testimonianza d'arte per i proponenti, per chi offre i film, e per chi ha il dovere di scegliere e di allestire la manifestazione. Nel campo delle prove d'arte cinematografica la Bulgaria, nel '64 non è andata al di là di *Kradezat na praskovi*: ma è onesto e serio vedere *Kradezat na praskovi* (t.l.: Il ladro di pesche), dicendone il bene o il male o il così-così che uno crede onesto e serio dirne. Le medesime considerazioni si possono fare per ogni film e per ogni paese, senza dire che Venezia è pur un'occasione per vedere opere che non circolano nelle sale pubbliche, per informarsi e per documentarsi.

Mai come nel '64, credo, tutti i film della Mostra, in concorso

e fuori concorso, hanno testimoniato uno stato d'animo di introspezione e di riesame intimistico dei problemi di coscienza o dei problemi della morale, della religione, del sentimento. La XXV Mostra — a cui è venuto meno l'apporto chissà quanto prezioso di un Dreyer — è stata aperta col film di Bergman che, al momento di tirare le somme, è risultato essere — non mi preme adesso, e non devo dirlo, quanto esteticamente riuscito — tra i più problematici e tormentati, e tale da riassumere in sé emozioni e indicazioni cruciali. Un « divertimento »? Una « vacanza »? Se nello stile Bergman cerca di fondere diverse nature della propria esperienza di narratore, quella allegra e quella drammatica, nei significati e nei contenuti (voglio riferirmi proprio e soltanto ai contenuti), il tema è sempre lo stesso da cui Bergman è preoccupato, angosciosamente, da *Il settimo sigillo* in poi: il film è tutto un discorso in contemplazione della morte e alla ricerca di Dio, il tono è apparentemente leggero, ma il dramma è continuo, e la ricerca rimane, ancora una volta, senza soluzione, anche se contribuisce a scavare in profondità e se incita ad andare avanti, affinché l'uomo entri finalmente in comunicazione col « suonatore » (e la musica, ne *Il silenzio,* è l'unica cosa pulita, la cosa pura, di un mondo in sfacelo, senza Dio).

Michelangiolo di C. L. Ragghianti (Italia).

Rimane fuori, dal quadro che ho appena delineato, e così sommariamente, proprio uno dei film, il *Michelangiolo,* ma in fondo è giusto, perché si tratta, già nei propositi del suo autore (ed è stato realizzato, nel quadro delle celebrazioni michelangiolesche, sotto l'egida del Comitato Nazionale presieduto dal Sen. Gronchi), di « una lettura e un'analisi critica del linguaggio artistico di Michelangiolo, compiuta col linguaggio visivo del cinema ». Uno studio puramente scientifico, un film didattico, da non giudicare col metro dell'arte del film, dunque, ma che può servire, pur involgarito dal commento, da corredo a una lezione, in una scuola di storia dell'arte. Lezione però tanto più efficace se gli allievi conoscono già Michelangelo, perché di per sé non c'è, nel nobile e paludato critofilm, un'informazione esauriente e una linea narrativa precisa.

La donna è una cosa meravigliosa di M. Bolognini (Italia).

Ma non rimane fuori *La donna è una cosa meravigliosa,* l'ultimo film di Mauro Bolognini, in due episodi (*La balena bianca* e *Una donna dolce, dolce*) e un prologo a disegni animati di Pino Zac. È infatti uno dei film più sgradevoli e più brutti degli ultimi tempi, indice comunque di una condizione umana di esasperata misogenia, acerbamente distruttore non solo di ogni mito femminile, ma del sapore di qualsiasi attrazione per l'« altro » sesso. In questo ordine di idee

il film rappresenta, sia pure in maniera grossolana, un tormento che non è fuori luogo considerare genuino, e che forse i tempi che viviamo esasperano e complicano. Che poi si tratti di un'opera priva di ogni controllo, di ogni senso della misura, dal prologo alla parola « fine », a confronto della quale l'umorismo « nero » è una canzoncina per educande, è altrettanto indubbio. Non per nulla fra i soggettisti c'è anche il nome di Goffredo Parise, ma non per nulla il regista è quel Bolognini che mi pare abbia esaurito con *Il bell'Antonio* e *La viaccia* (a piacere qualcuno potrà aggiungere *Gli innamorati* o *Giovani mariti, La notte brava* o *Senilità*) tutta la freschezza e la dignità dello stile di cui era dotato: a meno di un rapido e insostituibile ripensamento. *La femme mariée* di Jean-Luc Godard e *La vie à l'envers* di Alain Jessua — visti in concorso — sono altri due film che distruggono ogni alone di dignità e di purezza, attorno alla donna (oltre alle tante altre cose che dicono, anche questa infatti è una loro caratteristica), ma sprizzano intelligenza e spirito da ogni inquadratura, da ogni fotogramma. Si potrà non amare il film di Godard — del resto Godard si ama già abbastanza da sé, per avere bisogno di altri —, ma non si può negare l'attualità, la profondità di analisi, persino l'amarezza che, a differenza di altre volte, è insita nelle considerazioni dell'autore, nella sua lucida e scientifica indagine, nei suoi straordinari « frammenti ». *La donna è una cosa meravigliosa* è privo di ogni giustificazione proprio per *come* è raccontato, una volta tanto, e ha indegnamente chiuso, sia pure non in concorso, una manifestazione come la Mostra di quest'anno che era stata assai al di sopra, nei suoi quindici giorni di svolgimento, di un livello tanto infelice. Ecco, la scelta di questo film è a mio avviso l'unico vero néo di questa Mostra, iniziata con film di idee e proseguita sempre all'insegna dell'impegno e della serietà, in ogni latitudine.

La suora giovane di B. Paolinelli (Italia).

La suora giovane di Bruno Paolinelli e *Le ore nude* di Marco Vicario sono due film di registi relativamente nuovi (nuovo del tutto, almeno per la regia, è Vicario), addirittura in predicato per partecipare alla Mostra: il primo, anzi, è sembrato a un certo punto fosse il film italiano « ufficiale », dal momento che *Deserto rosso* e *Il Vangelo secondo Matteo* sono stati invitati entrambi dalla Direzione. Con una nota ciclostilata distribuita a Venezia, i responsabili del film hanno cercato di documentare la storia della « non designazione » del film, citando inoltre l'art. 1 della « probanda Legge sul Cinema » — essi scrivono — per sottolineare che il film è stato realizzato

« in armonia e in forza » di tali princìpi: « lo Stato considera il cinema mezzo di espressione artistica, di funzione culturale, (...) incoraggia e aiuta le iniziative volte a valorizzare e diffondere il cinema nazionale e in particolare quelle relative a film di qualità artistiche e culturali ». Il gioco è fatto, dunque. Abbiamo una legge ... « probanda », basta applicare il film alla legge, dato lo stampo, vi si versa la crema e la torta è pronta. Il cuoco — tanto per fedeltà alle immagini — ha cercato di rispettare la ricetta, ma i risultati non sono stati quelli auspicati, e nessuno, saggiamente, ha messo il film « in concorso », un film inferiore ad esempio a *Legge di guerra* dello stesso Paolinelli (un'opera non originale ma appassionata), ma soprattutto sbagliato nelle psicologie, senza un obiettivo preciso e autonomo nei risultati, senza idee nello stile e senza la consapevolezza delle assurdità e delle ridicolaggini che abbastanza spesso balzano in evidenza. Avrebbe dovuto essere in primo luogo un film di personaggi e di stati d'animo, questo, e infatti l'impianto narrativo di Arpino è quello di una travagliata condizione umana, sottolineata e avvilita oggi dai pregiudizi ideologici e dagli atteggiamenti della morale comune. Ne è venuta fuori, invece, una banale e spesso assurda avventura sentimentale, senza giustificazioni emotive e senza sublimazioni e scoperte, assai lontana dalla definizione della ... legge « probanda ». E *Le ore nude*? I limiti di Marco Vicario quale regista si definiscono dalle sue ambizioni calligrafiche, dalle sue ricerche intellettualistiche. La strada è difficile, perché se si precipita da più in alto, il tonfo è più clamoroso: tuttavia *Le ore nude* cerca, almeno, di andare oltre l'occasione di una storia in fondo banale. Vicario non mostra di avere il piglio e la forza per essere un creatore, anzi i momenti migliori del suo film si infrangono spesso contro la mancanza di asciuttezza e di coordinamento, e il risultato, alla fine, è assai modesto: ma il film è sentito e entro certi limiti rivela sincerità e partecipazione.

Le ore nude di M. Vicario (Italia).

Le adolescenti di M. Brault, J. Rouch, H. Teshigahara, G. V. Baldi (Canadà - Francia - Giappone - Italia).

Quanto mai appassionati alle ricerche intellettuali e calligrafiche sono anche i quattro registi in prevalenza giovani de *Le adolescenti,* un film a episodi di coproduzione canadese-giapponese-francese-italiana: *Geneviève* di Michel Brault, *Ako* di Hiroshi Teshigahara, *Marie-France et Véronique* di Jean Rouch, *Fiammetta* di Gian Vittorio Baldi. Il migliore è il brano canadese (Brault è uno dei due autori di *Pour la suite du monde,* un documentario di raro significato umano), anche perché è il più spontaneo, perché inquadra le proprie ricerche di espressione e di ambiente in un contesto realistico vero, così da le-

gare la storia e il personaggio alla concretezza e a una partecipazione genuina. Jean Rouch applica i principi del cinema-verità (un metodo di far cinema il cui tempo, freddamente, sembra ormai trascorso) ai casi di fanciulle, l'uno e l'altro emblematici di due concezioni del mondo, agli occhi della gioventù: Véronique crede a qualcosa di non-contingente e di meno caduco del sesso, malgrado tutto, comportandosi comunque come una ragazza moderna e aggiornata; Marie -France è invece totalmente dentro il cliché alla moda, e lei stessa confessa, davanti alla macchina da presa, la propria impotenza alla riflessione e il proprio conformismo della apparente spregiudicatezza. Gli episodi di Teshigahara e di Baldi sono i più inaccettabili, ma il secondo ancora più del primo, perché se Teshigahara, pur al limite dell'impossibile, ha una certa giustificazione nell'angoscia del suo e del nostro tempo, nella inadeguatezza delle definizioni, nei tentativi senza scopo e senza chiarezza interiore che sono insiti nella vita quotidiana di tanti giovani, Baldi è invece, come appare anche da molti suoi documentari, un « antoniano » di seconda mano, e crede nella forza espressiva dei vuoti e del nulla. Il caso di Baldi è abbastanza curioso, perché il regista è moderno, ha idee e intelligenza, ma non riesce a tener fede, nei risultati, ai propri obiettivi e alla propria preparazione; forse alcuni successi, alcuni impressioni errate hanno contribuito a metterlo su una strada apparentemente facile ma in realtà irta di ostacoli e di pericoli, che egli comunque non sempre ha la umiltà di voler superare, preferendo ignorarli, magari non credere ai suggerimenti e ai pareri altrui, avvilendo così le proprie qualità in una spirale pericolosamente involutiva.

Ça ira di T. Brass (Italia).

Ça ira di Tinto Brass è un ennesimo film di montaggio, di cui francamente non si vedono la validità e i perché. Pare che Brass avesse in preparazione il film da molto tempo, e addirittura da prima di *In capo al mondo* uscito per altro esattamente un anno fa: il fatto è che questo è oggi un film del tutto superato e, direi, inutile. Non si tratta di un pamphlet, l'esaltazione delle rivoluzione del mondo, in quanto tali, è del tutto superficiale e gratuita, lo spirito anarchico e distruttore di Brass funziona spesso a freddo e a vuoto, girando attorno a sé stessa inutilmente, senza una linea e una scelta. *Gott mit uns,* tanto per fare un esempio recente, è su ben altro piano di qualità e di misura morale, di ragione intrinseca. In Brass, al contrario, c'è soltanto confusione di idee, c'è velleitarismo, c'è pressapochismo e c'è improvvisazione: il caso è valido quale monito, su come assolutamente non vada realizzato un film di montaggio, film che

qui, ancora una volta (il che riprova quali siano l'atteggiamento e lo spirito di Brass), si vale di un commento a barzellette, a giochi di parole, a battute da quattro soldi di cinegiornale, per parlare sia delle cose serie che di quelle meno serie, le quali però andrebbero sempre affrontate, se non altro, con un minimo di preoccupazione morale.

Anche nell'*assenza,* infatti, il problema è sempre il medesimo, lo ribadiscono ogni momento film e registi, durante la Mostra e fuori della Mostra. Lo ribadiscono le ricerche dei giovani, l'apertura di nuovi orizzonti, le pretese degli anziani, i successi e gli insuccessi. Lo ripete anche un film come *Il balcone,* diretto da Joseph Strick dalla commedia di Jean Genet e con la musica di Igor Strawinski, sboccato in molti dialoghi, al limite del lecito, e anche oltre, in alcune situazioni, ma pervaso di un sincero spirito polemico, di una forza morale che riscatta le crudezze dell'ambiente e della trama in maniera pienamente originale, rivivificandole e rendendole autonome in nuove prospettive drammatiche. Sotto la superficie di una avventura per altro non solo di comodo, ma ben radicata in rilevanti sapori satirici e in limpide caratterizzazioni, c'è il problema della libertà dell'uomo, del suo bisogno di sognare e di illudersi, il problema della coartazione delle coscienze e degli spiriti, delle forze dittatoriali e cieche del fanatismo e della falsità di strutture apparenti, che purtuttavia condizionano in maniera così sintomatica vita, emozioni, realtà spirituale. Il film è lontano dalla piena riuscita perché Strick non è un Lubitsch o, in altro indirizzo, un Ophüls, e non è neppure il Bergman di *For att, ecc.* nella chiave cui ho accennato più sopra: ma è un'opera di rilievo e di esarcebata polemica, che non rifugge dalle situazioni di comodo per la propria rappresentazione, ma che cerca di ottenere lo scopo che si è prefissa, senza ripensamenti.

The Balcony (Il balcone) di J. Strick (U.S.A.).

Più modesti, di gran lunga, e più oscuri, infine, altri due film rincorsi qua e là per il Lido, *The Troublemaker* di Theodore J. Flicker e *Monemvasia* di George Saris, il primo americano l'altro greco, il primo alla ricerca di effetti da *Hellzapoppin,* il secondo un drammone che, come opera prima, è fin troppo impegnativo, e ricco di simbolismi e di una modernità che poi in fondo è solo apparente. Per il film americano, l'indirizzo a me pare senza sbocchi concreti, almeno oggi: forse la televisione potrebbe allestire spettacoli di quell'impostazione, un po' di costume, un po' di ironia, scarso nesso logico, volutamente, ma molto movimento e un pizzico di spregiudicata intelligenza, per far divertire ma anche tener desto lo spirito di osservazione, di critica e di autocritica dello spettatore. Ma il ci-

The Troublemaker di Th. J. Flicker (U.S.A.)

nema è ancora un prodotto troppo « di massa » per esperienze di questo tipo, su vasta scala. Il film greco, al contrario, ha tutta l'aria di essere una specie di risultato-monstre di quella cinematografia, una produzione di impegno, in una terra oggi purtroppo così sottosviluppata, sul piano sociale come su quello della cultura, per quanto concerne la circolazione delle idee come per quanto riguarda i risultati dello spettacolo. È chiaro: sempre meglio *Monemvasia* che *Susuz yaz,* il film turco di Ismail Metin che, nientemeno vincitore del festival di Berlino (e proiettato a Venezia fra i « documenti » pomeridiani), è di una elementarità assolutamente totale nello stile e di una qualità inferiore al lecito. Georges Saris (che di *Monemvasia* è anche sceneggiatore e coproduttore) ha, però, ancora molti passi da fare, per arrivare al livello dei registi di qualità.

Monemvasia di G. Saris (Grecia).

A parte, naturalmente, la ... questione di Cipro, e i buoni rapporti fra greci e turchi.

Venezia documentario: un " Leone „ all'Italia

di *CLAUDIO BERTIERI*

Una nuova edizione, la quindicesima, della « Mostra del Documentario » ed una conferma dello scarso impegno con cui questa manifestazione è controllata dall'alto. Lo spostamento di data (che l'ha portata quasi a ridosso della « grande ») era stato attribuito a necessità organizzativa per non ripetere errori passati dovuti al fatto — almeno si è detto — che i documentari capitavano quando l'équipe della Mostra era assorbita dall'organizzazione della « maggiore ».

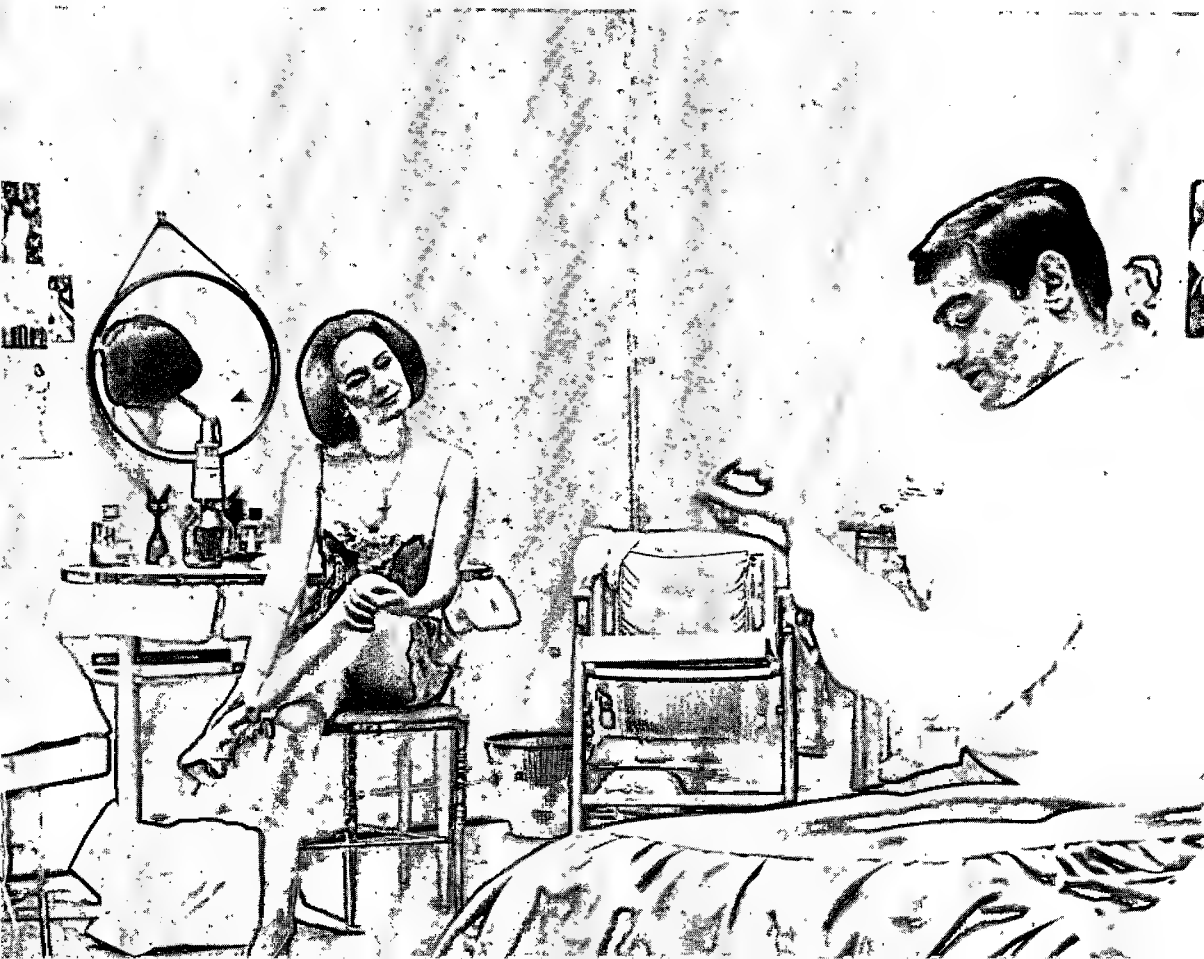
Esposto con tale sicurezza, l'argomento era convincente e ci si era illusi che qualcosa sarebbe stato fatto per ridare decoro culturale ad una esposizione che non raccoglie i paria, ma in parte le forze più vive e antitradizionali, nonché più giovani, del cinema. Si aveva a portata di mano l'occasione per puntualizzare, ed in misura non contradditoria, i genuini valori di una competizione che esclude i soliti meschini giochi di scuderia.

Si attendeva, dunque, una decisa virata per riportare questa mostra non spettacolare sulla giusta rotta; verso, cioè, quella presunta autonomia ottenuta anni addietro quando essa era stata staccata dal corpo della « grande ». E tale indipendenza — almeno sulla carta — aveva significato necessario spazio per poter svolgere un discorso, non solamente specialistico, che in altra condizione non sarebbe stato attuabile per i troppo imponenti richiami della produzione spettacolare. Invece, al contrario, si tornerà all'antico.

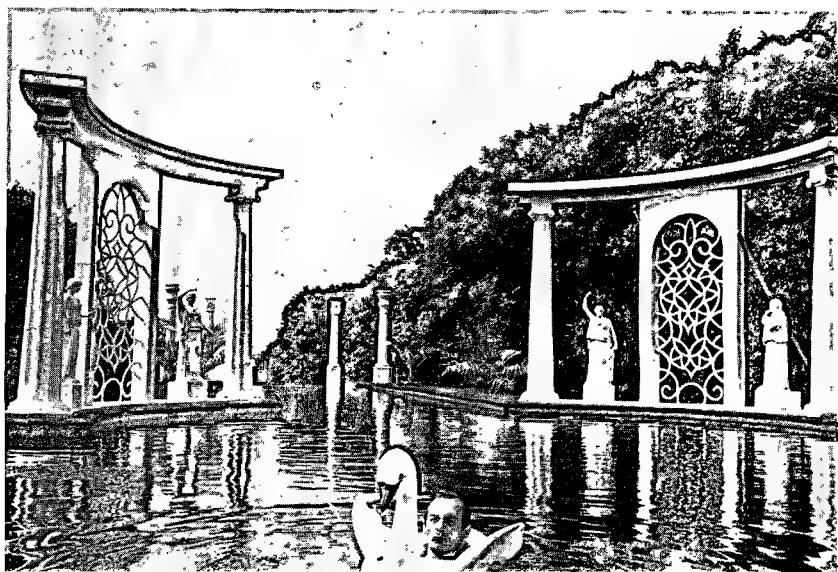
È stato, infatti, annunciato — non apertamente, ma per segni abbastanza inequivocabili — che non vi sarà una sedicesima edizione e che il « documentario » verrà inglobato nella maggiore la

Il leone di Antonioni

Da *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, a cui è stato assegnato il « Leone d'oro » di Venezia '64 (*Monica Vitti*).

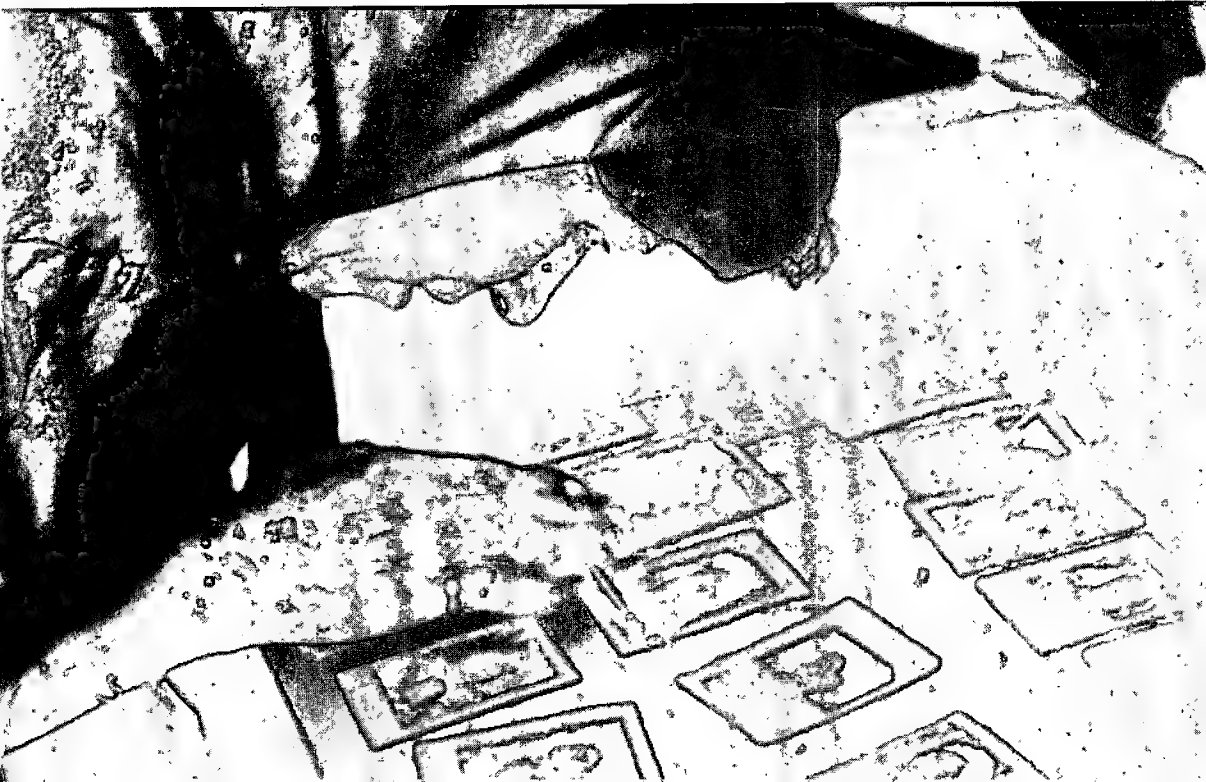
(*Sopra*): Erotismo ridotto a geometria di forme glaciali in *La femme mariée* di Jean-Luc Godard (Francia). (*Macha Meril*). - (*Sotto*): L'alienazione come tragicommedia: da *La vie à l'envers* di Alain Jessua (Francia), premio « opera prima ».

(*Sopra*): Una moderna e viva « lectura evangelii » che rompe con la tradizione convenzionale di molti film « sacri »: *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini. (*Enrique Irazoqui, Alfonso Gatto*). - (*Sotto*): Ambiguità di sentimenti in un film calligrafico: da *Les amitiés particulièrs* (Le amicizie particolari) del francese Jean Delannoy. (*Didier Haudepin, Francis Lacombrade*).

(Sopra): Due film eleganti ma freddi: da *Tonio Kröger* del tedesco Rolf Thiele. (*Jean Claude Brialy*) (*Sotto*): Da *For att inte tala om alla dessa kvinnor* (A proposito di tutte queste ... signore) dello svedese Ingmar Bergman. (*Jarl Kulle*).

(*Nella pagina accanto, da sinistra a destra e dall'alto in basso*): *a*) da *Hamlet* di Grigori Kosintsev (U.R.S.S.). (*Innokenti Smoktunovskij*); *b*) da *King and Country* di Joseph Losey (Gran Bretagna). (*Tom Courtenay*); *c*) da *The Girl with Green Eyes* di Desmond Davis. (*Rita Tushingham*).

(*A sinistra*): Da *Att alska* (t.l.: Amare), seconda opera dello svedese Jorn Donner. (*Harriet Andersson, Zbigniew Cybulski*). - (*Sotto*): Un'altra testimonianza sul problema razziale negli Stati Uniti: da *Nothing But a Man* di Michael Roemer (U.S.A.). (*Ivan Dixon*).

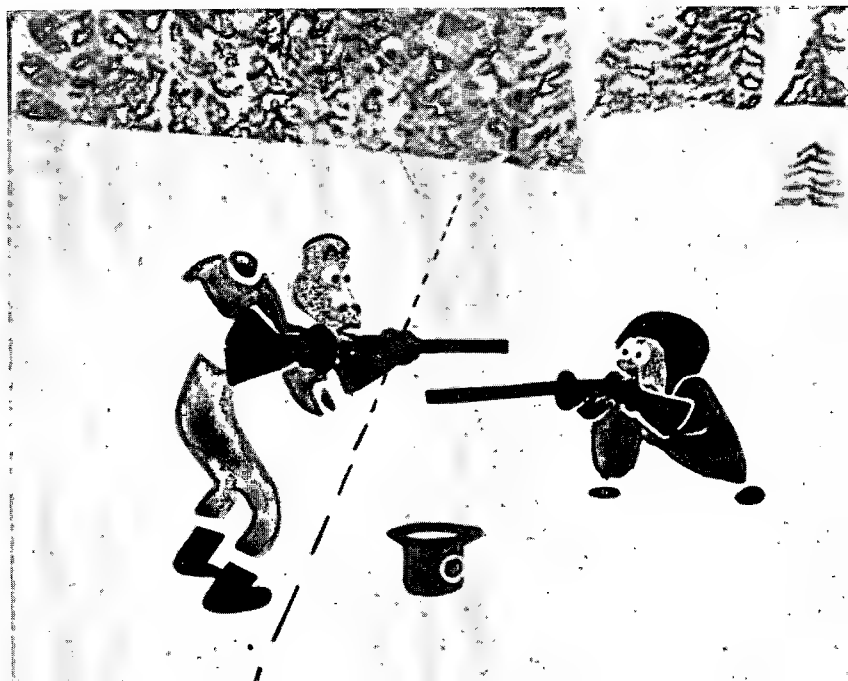
Dal secondo episodio de *La donna è una cosa meravigliosa,* una commedia di Mauro Bolognini (Italia). (*Sandra Milo, Vittorio Caprioli*).

Venezia documentario

Da *Skopje '63,* lungometraggio documentario di Veliko Bulajic (Jugoslavia), Gran Premio « Leone di San Marco » alla Mostra del Documentario.

Da *The Soldier* di Dick Colla (U.S.A.), « osella di bronzo » per i cortometraggi a soggetto.

Da *Michelangelo,* mediometraggio divulgativo di Charles de Gérard e Luigi Moretti, presentato fuori concorso.

Da *Salut les Cubains* di Agnès Varda (Francia), « osella di bronzo » per i film turistici.

(*Da sinistra a destra e dall'alto in basso*): *a*) John Heartfield in *Dada e Neo-Dada* di Giovanni Angella (Italia); *b*) da *Io avevo un compagno* (Cile); *c*) da *The Virus* (Giappone); *d*) da *The Hat* di John Hubley (U.S.A.), targa « Leone di San Marco » per il miglior disegno animato.

Film sulla danza a Nervi

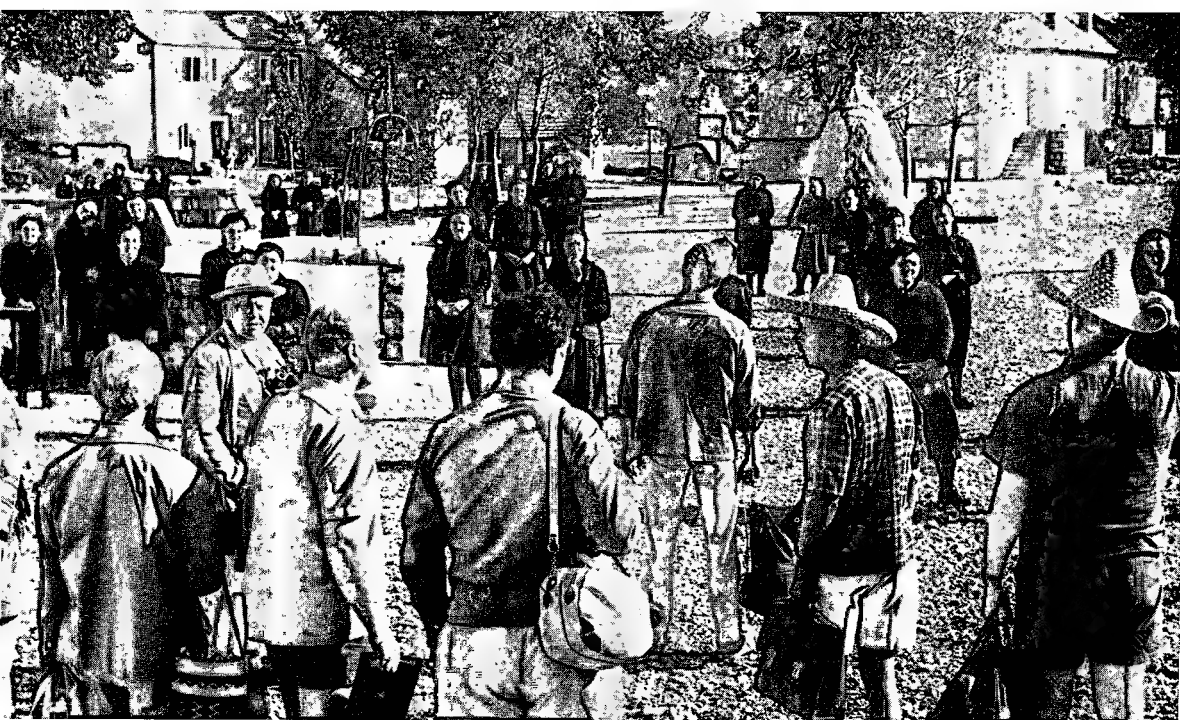
Michael Somes in *Ondine*, uno dei tre balletti che costituiscono *The Royal Ballet* di Paul Czinner (Gran Bretagna).

Berlino: l'orso assurdo

(*A destra*): Ulvi Dogan, produttore e protagonista di *Susuz yaz* (t.l.: L'estate senz'acqua) di Ismail Metin (Turchia), « Orso d'oro ».

(*A sinistra*): Da *Os fuzis* (t.l.: I fucili) di Ruy Guerra (Brasile), premio speciale. - (*Sotto*): Da *Mahanagar* (t.l.: La grande città) di Satyajit Ray (India). (*Madhabi Mukerjee, Vicky Redwood*).

(*Sopra*): Da *Alleman* di Bert Haanstra (Olanda), « Orso d'oro » per il lungometraggio documentario. - (*Sotto, a sinistra*): Da *The Pawnbroker* di Sidney Lumet (U.S.A.). (*Rod Steiger,* premio per l'attore). - (*Sotto, a destra*): Da *Nippon Konchuki* (t.l.: La donna insetto) di Shohei Imamura (Giappone). (*Sachiko Hidari,* premio per l'attrice).

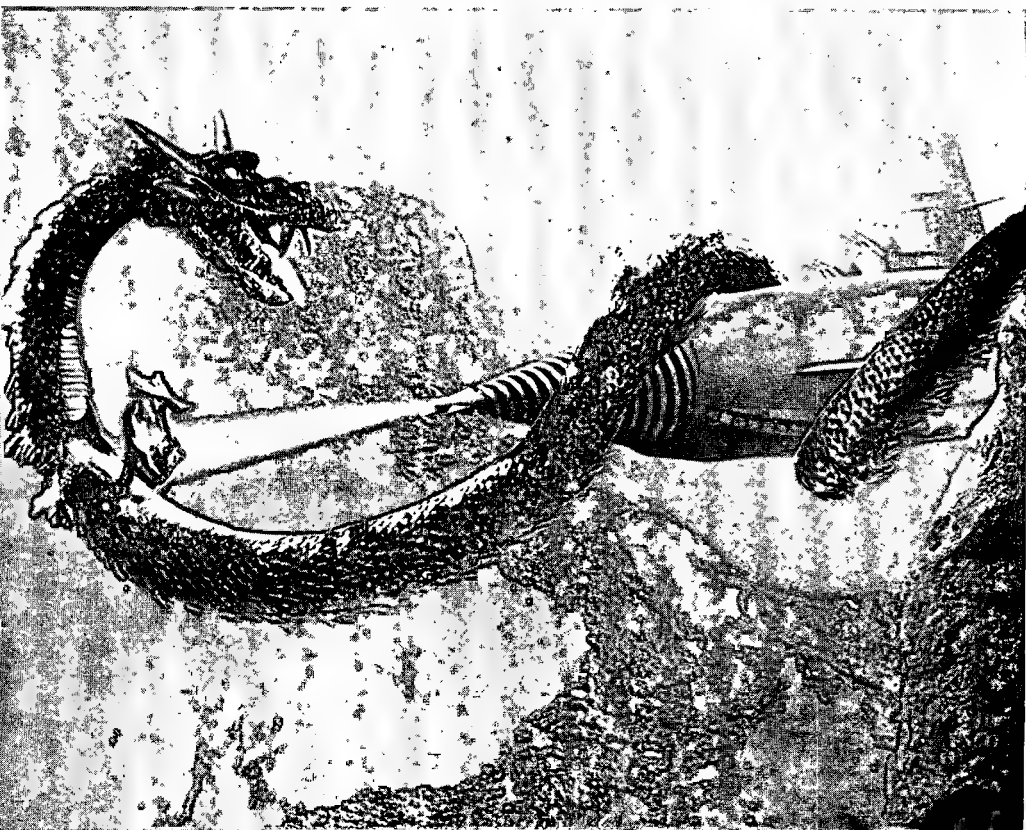
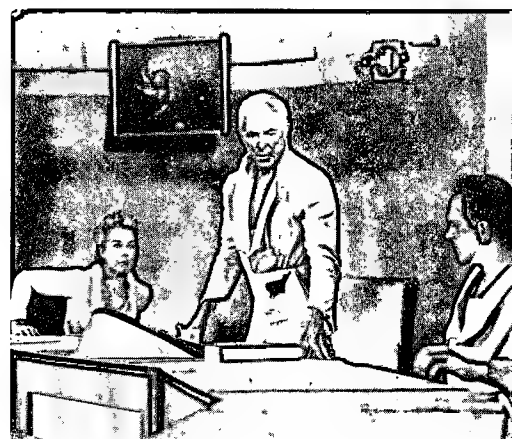
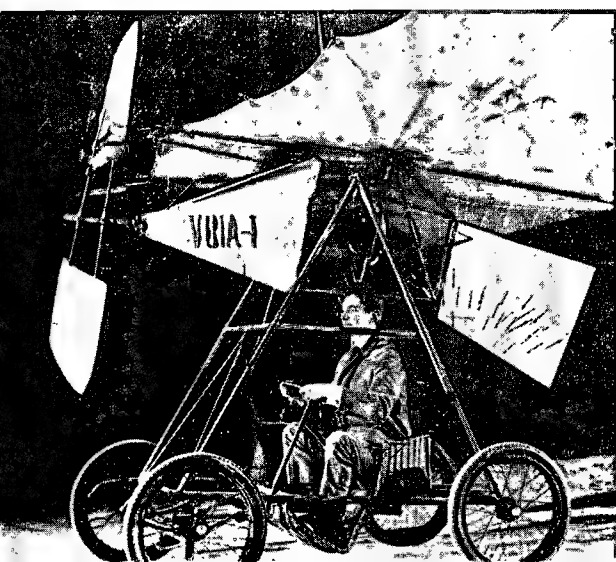
(*Le due foto a sinistra*): *a*) da *Kanajo to kare* (t.l.: Lei e lui) di Susuma Hani (Giappone); *b*) da *Kesällä Kello viisi* (t.l.: In estate alle cinque) di Erkko Kivikoski (Finlandia). (*Martti Koski, Tuula Elomaa*). - (*Nelle tre foto a destra*): *a*) da *La difficulté d'être infidèle* (I piaceri coniugali) di Bernard T. Michel (Francia); *b*) da *Circe* di Manuel Antin (Argentina). (*Graciela Borges, Sergio Renan*); *c*) da *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore) di Ken Hughes (U.S.A.).

Da *Herrenpartie* di Wolfgang Standte (Germania occ.).

Karlovy Vary un globo per i Cèchi

Da *Obžalovaný* (t.l.: L'accusato) di Ján Kadár e Elmar Klos (Cecoslovacchia), « Globo di cristallo » a Karlovy Vary.

Da *Sodrásban* (t.l.: Risucchi) di István Gaál (Ungheria).

Fantascienza a Trieste

Abbondanza di trucchi nei film giapponesi di fantascienza: da *Atoragon* di Inoshiro Honda.

(*Nelle tre foto a sinistra*): *a*) da *The Damned* di Joseph Losev (Gran Bretagna). (*Oliver Reed*); *b*) da *Robinson Crosoe on Mars* di Byron Haskin (U.S.A.); *c*) da *Pasi spre Luna* (t.l.: Passi verso la Luna) di Ion Popesco-Gopo (Romania). - (*Nelle due foto a destra*): *a*) da *Der Schweigende Stern* di Kurt Maetzig (Germania orient.). (*Yoko Tani*); *b*) da *The Time Travellers* di Ib Melchior (U.S.A.).

quale, con il progressivo contrarsi delle opere esposte, concederà alcune zone morte.

Tutto questo perché anche le « minori » possano godere di più vasta platea ed abbiano anch'esse il conforto di un vaglio di larga diffusione.

Che la critica quotidiana dai suoi pulpiti dedichi spazio e meditazione ad opere non spettacolari è abbastanza arrischiato presumerlo; in armonica coerenza, del resto, con il grande muto servizio che essa ha sino ad oggi riservato alle solleticanti retrospettive veneziane. Tenuto conto delle esigenze economiche dell'industria culturale, può anche essere giustificata e compresa questa assenza da fatti che non coinvolgono miti e personaggi delle mode correnti. Non c'è dunque da sperare in un inopinato ravvedimento, né da contare sull'appoggio della stampa non specializzata per manifestazioni rette solamente da un grande schietto amore per il cinema non inteso come strumento alienante. Ma provvedimenti stanno per essere presi e dietro lo scudo di un comodo alibi budgettario si approntano formule per mettere in prova un abito già smesso. Questo il segnale d'allarme da meditare.

Che la Mostra con l'Ente promotore da anni si battano in ristrettezze economiche lo sappiamo; l'austerity è scoperta, ma non saranno palliativi del genere a rianimare il bilancio. Piuttosto, si dovrebbe coordinare gli sforzi perché i burocrati siano posti di fronte a giuste responsabilità di decisione. Se la Mostra del Documentario difetta di mezzi e di persone, ed in questi limiti sta effettivamente il dilemma — ma non è tutta verità —, è superfluo studiare aggiornamenti o sperimentare alchimie: meglio ammainare temporaneamente una bandiera piuttosto che mettere in atto una ambigua mossa strategica.

L'opinione pubblica e gli organi di governo vanno informati con onestà e tempestività del fatto che, mancando adeguati e pronti provvedimenti, una iniziativa culturale di lunga tradizione dovrà essere soppressa. Il vivere democratico esige tale chiarezza e non si può avallare oltre lo scadimento di un settore della nostra maggiore manifestazione cinematografica, sceso ormai al livello — e non sempre vi si mantiene — di iniziative nazionali che operano in concorrenza. Ma è poi vero che con i fondi a disposizione non si può far meglio o, comunque, non è possibile dare maggiore peso culturale a questo incontro? Sulla scorta della edizione '64 la risposta è chiara. La presenza al Lido di autori quali Ivens, Hubley,

Hobl, Bulajic, Gandin, Quilici, Tarkowski e di altri meno noti, ma comunque variamente rappresentativi di impellenti umori e di discordanti tendenze nazionali, doveva provocare utili scambi di idee e lo spunto per sentire il polso di hinterland culturali ben più ribollenti di quanto possa indicare la sola visione delle opere. In aggiunta, la permanenza al Lido di questi autori avrebbe dovuto suggerire — senza notevole aggravio di bilancio — l'ordinamento di personali o informative che, con vantaggio, avrebbero sostituito i prodotti ammessi in concorso con eccessiva longanimità.

Certo il periodo scelto — il vacanziero ferragosto — non ha indicato un bruciante desiderio di avere al Lido un consistente nucleo di specialisti (o, comunque, le voci ufficiali della stampa a larga diffusione), ma, ad onta della infelice collocazione, essi non sarebbero mancati se qualcosa fosse stato fatto per solleticarne l'interesse.

Troppi segni, dunque, hanno chiaramente denunciato l'intenzione di voler trovare, in qualche maniera, il sistema per liberarsi di questa esposizione come di cosa trascinata per scontata abitudine, per assuefazione coatta. Ma la domanda fondamentale — certo ingenua — da porsi dopo anni di inutili suggerimenti e sollecitazioni è se veramente si riescono a cogliere i segni di un autentico interesse per questa iniziativa o non soltanto quelli dell'inesorabile richiamo della « grande ». Che la barocca fiera dello spettacolo, con il suo grave apparato, possa ogni anno risorgere tentante è comprensibile. Ma proprio perché con la « grande » ci si è opposti orgogliosamente alla massificazione, i cedimenti collaterali divengono ancor più pericolosi, ché si rischia di non sottrarre a tempo alla pianificazione, all'assoggettamento seriale una generazione di giovani autori dai segni promettenti. La minaccia è inquietante e se questi solitari mohicani resistono, nonostante tutto, all'intruppamento totalitario, Venezia deve ogni volta affermare la sua unica ragione: essere un nodale punto d'incontro per i portavoce di una civiltà che con coraggio si erge contro quella scientificamente moltiplicata dei consumi.

E che non si stanno volutamente dilatando i fatti per un moralistico retoricismo è dimostrabile. L'impegno di ogni presenza veneziana resta necessariamente quello di opporsi alla trionfante politica gastronomica. Quando dichiarazioni ufficiali riaffermano la linea « impegnata » della Mostra — in antitesi ad una politica industriale, quindi improntata all'assopimento dell'individualità, alla

estasi passiva, all'intrattenimento automatico — è ovvia la nostra solidarietà, salvo poi a rigirare tra le mani il perché di due pesi e di due misure. Poiché unica è la volontà operativa, unico deve essere il principio per governare. E se rigore è accertabile — come lo è — in alcune branche, perché mai altre debbono essere lasciate in balia dell'approssimativo, dell'ostentato disimpegno?

* * *

L'edizione 1964, sensibilmente ridotta nel numero (un benefico taglio del 50 % rispetto al 1963) non può ovviamente essere raccolta in un unico discorso e le settanta e più opere presentate inducono ad una valutazione settoriale. Questo è, per altro, uno degli scopi primi della rassegna: proporre un esauriente panorama mondiale, suddiviso nelle categorie in cui si configura l'esposizione.

FILM GEOGRAFICI, ETNOGRAFICI E DI FOLCLORE — Due autori, già affermati al Lido, si sono imposti con opere che palesano con quanta vivacità le giovani cinematografie del terzo mondo guardino alla realtà dei problemi nazionali e non ignorino, ad un tempo, i vincoli che uniscono un presente democratico ad un passato di viva opposizione alla politica coloniale delle grandi potenze europee. In questa direzione, le indicazioni di *Marlik* di Ebrahim Golestan (Iran) e di *A Gerusalemme* di David Perlov (Israele) sono parecchio convincenti. Se il primo tradisce una certa insistenza letteraria nella sottolineatura di quelle radici etniche che affondano nel tempo più lontano, il secondo — più aggressivo e dotato di un ritmo più tagliente — testimonia, e con misura, la mortificata partecipazione dell'autore all'antica tragedia del suo popolo. Perlov, che ricordiamo per uno sconvolgente documento sulla bestialità nazista (*Vis dans ton sang*) pure insolitamente essenziale e virile, non è rimasto insensibile ad alcuni recenti réportages girati a Israele, in particolare a *Description d'un combat* di Marker. Sulla scorta di questa esperienza ha saputo stringere la materia, viva e contraddittoria, in una serie di capitoli che un leit-motive — forse un po' troppo cerebrale — collega e riporta costantemente ad un semplice dato di cronaca: gli uomini che tagliano la roccia e preparono la pietra da costruzione. Essi affermano un continuo richiamo alla grande fiducia di questa gente, maturata nella tragedia, che nel

comune sforzo di edificazione cerca di dimenticare i segni assurdi di una separazione che tuttora permane: cavalli di frisia, terra di nessuno ed un muro, un terribile muro, che getta ogni giorno la sua ombra su una libertà pagata in moneta bruciante.

FILM SPORTIVI E TURISTICI — Seppure non conveniamo con la Giuria per il passaggio in questa sezione del francese *L'Amazone* di Jean Manzon (che meglio avrebbe figurato nella precedente, non fosse altro perché l'immensa regione brasiliana non è proprio « turisticamente » tra le più appetibili), ne confermiamo comunque la raffinata e talora splendida resa fotografica e l'azzeccato tono giornalistico con cui sono state riportate alcune curiosità di costume: la scelta del bestiame rinchiuso da *cercas* affondate nell'acqua o certe cavalcate dei *gauchos* in sconfinate zone infide. In esse si ritrova il gusto impressionistico e puntuale di un servizio alla Bishop; quel taglio inconfondibile che ad ogni scatto sa dare la sua emozione, un significato aperto che esclude automaticamente la didascalia. I limiti, all'inverso, sono rinvenibili nell'insistita ricerca del figurativamente eccezionale, dell'inatteso, il che svia da un esame più approfondito — sotto il profilo etnografico e sociologico — volto a riportare il senso ed il sottofondo di un mondo che attende ancora di divenire la tappa di un vivere civile.

Quello di *Salut les Cubains* di Agnes Varda è un turismo *rive gauche*. La produzione dell'autrice — non diversamente da questo ultimo documento — è ben precisamente collocabile nella vasta geografia della narrativa cinematografica e mai rinserrabile entro i confini di una confezione evasiva. L'impegno, non solo culturale, della Varda è sempre netto; indiscutibile anche in quelle cadute di gusto che sono diretta desinenza di una caratteristica cedevolezza transalpina di fronte al golem intellettuale. Il pregio maggiore di questo desueto réportage ad immagini fisse (ricavate da un vasto materiale filmico passato attraverso una meticolosa analisi) sta nell'aver « deciso » l'attimo più illuminante, il fotogramma chiave.

Questo non solito dato riprova le personali virtù narrative di un'artista che già nella fotografia — prima del cinema — aveva trovato forme espressive di scioccante pregnanza e di rara stringatezza. Combinando ora i due linguaggi — quello statico e quello dinamico — la Varda ha tentato una ulteriore evoluzione, ma se ha certo individuato giuste e precise cadenze figurative non può dirsi che abbia appieno travalicato da un momento sperimentalistico.

Si possono pertanto ampiamente apprezzare i meriti di spregiudicatezza e di « modernità » di *Salut les Cubains,* ma restano le frizioni, le incidenze, le fratture ad indicare come un aspirato equilibrio tra forma e contenuto non sia stato in toto raggiunto. Di ciò si potrebbe parlare a lungo, ché i valori assoluti si offrono ad una disputa mai finita, ma nella sede di questa Mostra l'opera della Varda è da porre tra gli apporti più consistenti proprio perché, anche nei suoi difetti (sopra tutto certe volute e forzate animazioni meccaniche, marionettistiche), essa rivela ampiamente l'ostinata convergenza verso il tempo culturale ch'è il nostro, così come le opere di un Rauschenberg o di un Oldenburg — al di qua ed oltre le isteriche polemiche bilaterali — sono intimamente intessute nella nostra realtà.

FILM DI DIVULGAZIONE E DI INFORMAZIONE TECNICA E SCIENTIFICA — Escludendo a priori un certo gruppo di opere variamente meritevoli già esaminate in queste pagine in occasione della « V Rassegna Nazionale del Film Industriale » tenutasi a Bologna nello scorso giugno, l'esame si restringe a tre film di sicuro merito divulgativo: *Acciaio sul mare* di Valentino Orsini, *Leptospire in risaia* di Enzo Trovatelli e *Il quarto stato della materia* di Virgilio Tosi. Autori indubbiamente affermati ed apprezzati nel campo specifico del film industriale e di quello scientifico, essi hanno confermato di operare sorretti da una costante pulizia e da una serietà di visione che sono garanzia di convinta specializzazione e non già di casuale accostamento.

In Orsini, coesistono uno spiccato senso della sperimentazione (la parte storica del film, costruita su materiale d'archivio, è esemplare quanto a ricchezza narrativa ed a reinvenzione di ritmo) ed una naturale disposizione a cantare liricamente il lavoro dell'uomo con pudore d'osservazione (l'apertura umana e sociale con cui ha annotato la pacifica rivoluzione del pigro Mezzogiorno che ha imposto un nuovo ritmo ed una aggiornata configurazione socioeconomica). Se, appunto, in Orsini emergono così chiare personali doti di regista « industriale » e di artista che ha compreso a fondo il senso e la portata di nuove forze operative, in Trovatelli e in Tosi si sommano accuratezza, precisione ed opportuno didascalismo. E la loro esposizione si apprezza in quanto sono consapevolmente scartati il commento grossolano come l'insistenza di un anonimo compito divulgativo, intenti questi che inevitabilmente portano all'approssimativamente spettacolare o al tedio di una lezione inascoltata.

FILM CULTURALI ED EDUCATIVI — Per diverse ragioni legati all'attualità, *I bambini di Terezin* di Gabriele Palmieri, *Dada e Neo Dada* di Giovanni Angella, *America di Ben Shahn* di Libero Bizzarri, *La porta di S. Pietro di Giacomo Manzù* di Glauco Pellegrini *e Michelangelo* di Luigi Moretti e Charles Conrad hanno confermato, nel variante panorama, difetti e virtù del « film sull'arte » o « d'arte ». Ed i difetti sono quelli di sempre: posticcio innesto del commento sull'immagine (commento solitamente affidato a sicuri critici, ma scarsamente familiarizzati col cinema), comodo ripiego su riproduzioni per contenere i costi (quindi colori falsati, retino ingigantito, fastidiose deformazioni prospettiche), discutibile linea critica in continua altalena tra una analisi consistente ed una superficiale informazione.

Il celebrativo *Michelangelo,* ad esempio, è estremamente indicativo di un certo indirizzo « critico » che ritiene di potersi affidare ad un testo — scritto in tutte maiuscole — applicato a freddo ad immagini suggestive. La frattura è così profonda ed irritante che la complessa e strapotente personalità michelangiolesca ne esce in tutto avvilita, dispersa in un apologetico concerto per trombe e tamburi nel quale s'innesta, con cronometrica puntualità, una fitta antologia di quei luoghi comuni che riportano a patetici ciceroni, a guide turistiche tra le due guerre, ma pure ad intramontabili brani di libri di testo. Il solito squallido capitolo del genio italico; « sulle colonne di Bramante, Michelangelo pone la cupola con gesto sicuro come si corona un re » oppure « pilastri fratelli che guardano domestiche mura ».

All'opposto, il testo di Carlo Levi per l'opera di Manzù rivela troppo la sua natura letteraria. Esso riprova ad ogni pagina la non ignota sensibilità dello scrittore torinese, ma va detto che respira per proprio conto. Seppure non si tratta di una applicazione ingiustificata, potrebbe indifferentemente figurare in una terza pagina, pur sempre apprezzabile testimonianza di un artista che ha voluto improntare ogni suo gesto ad una encomiabile coerenza umana e politica. Parola e immagine, dunque, godono — al limite — di un vita autonoma. Di qui discendono avvertiti scompensi e individuabili vuoti, che il pregevole nitore formale di Pellegrini non sempre regge il confronto e spesso manca di quell'ansiosa tensione creativa che il commento, all'inverso, così acutamente sa cogliere nei tuoi toni e semitoni.

Giusto equilibrio è rinvenibile nelle testimonianze di Angella e Bizzarri i quali hanno focalizzato due avventure esemplarmente si-

gnificanti dell'arte moderna: Neodada e Ben Shahn. Angella, cui è stato quest'anno assegnato il nastro d'argento per la solitaria opera di produttore-regista di film sull'arte, ha segnato un consistente progresso ed il documentario (precede di poco *O.K.*, una analisi della opera di Oskar Kokoschka) può essere guardato come il frutto più maturo e succoso della sua attività. Puntato quasi interamente su « Dada » (il neodada è riflesso chiuso entro le righe di un commento agganciante di Morosini), il film s'impegna in una minuta indagine ed in virtù di una ricca e preziosa raccolta di documenti, di testi, di fotografie, di rari esemplari (il lavorare su riproduzione è in questo caso giustificato), può comporre un esauriente e convincente panorama di quel movimento che tra il 1916 e il '22 segnò « il culmine di uno stato d'animo ». Tzara, Ball, Hülsenbeck, Picabia, Arp, e sopra tutti Heartfield, rivivono con quella sarcastica violenza che pose un solo assoluto: la negazione, il disordine. Ma non si tratta di un ripasso per vari versi eccitante. Angella e Morosini hanno scavato all'interno di una posizione morale, di un convinto atteggiamento protestatario che bruciò quei « mondi morti e mondi di morti » verso cui i dadaisti così selvaggiamente si rivolsero passando da Zurigo (1916) a Parigi (1919), a Berlino (1918), a Colonia (1920), a New York.

Appartenendo in certo senso a quei « peintres juifs » che seppero descrivere con tanta potenza la melanconica poesia della realtà, Ben Shahn, verso il 1930, sollecitato dalla incerta vicenda di Sacco e Vanzetti, dipinse una ormai celebre serie di guazzi dalla forza ingenua e commossa di certi ex-voto popolari. Il solido racconto di Bizzarri inizia con questo episodio e, sul filo di una attenta analisi critico-sociale, riguarda le varie forme espressive di Shahn (quadri, pitture su parete, cartelloni, illustrazioni), nette testimonianze di una profonda comprensione umana, di una immediata e sempre mitigata presa di posizione in favore degli oppressi e degli sconfitti. Se Shahn seppe costantemente restare estraneo alla declamazione piazzaiuola — senza venir meno all'impeto ribellistico — a centrare con rara forza l'inesprimibile solitudine dell'uomo, Bizzarri, a sua volta, ne ha saputo con sensibilità rispettare la grande dignità, « i mezzi semplici ed efficaci del realismo ingenuo ». *I bambini di Terezin,* di cui per altro deve apprezzarsi la sincera e toccata intenzione civile, riporta ad una analoga e più matura opera del ceco Miro Bernat (*Le farfalle non vivono qui*). Dai disegni e dalle poesie lasciate da bimbi trucidati dai nazisti nella fortezza edificata da Giuseppe II in onore

della madre Teresa, anche Palmieri ha ricavato immagini e testo per un racconto che nel candore di poetiche deposizioni trova il tono per un grido di denuncia: « Una macchia di sporco chiusa da un muro sudicio », aveva scritto di Terezin uno dei gassati.

FILM DI VITA CONTEMPORANEA E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE — Veljko Bulajic, autore di un inquietante apologo zavattiniano (*Rat,* 1959) e di altre opere intrise della mutevole realtà jugoslava del dopoguerra, con *Skopje '63* ha reso fervida testimonianza, di uomo e di artista, all'immane tragedia che alle 5,17 del 26 luglio dello scorso anno sconvolse la sua terra. Il documento, realizzato con una numerosa équipe di operatori fonici ed intervistatori è per molti versi esemplare nel duplice profilo umano ed artistico. Alieno da qualsiasi retorica — che per naturale partecipazione poteva travalicare in queste immagini del dolore e della distruzione — come da un conformismo pietistico, Bulajic ha tradotto la viva materia e gli scarsi documenti originali reperiti in pagine di rara concisione. Anche i pochi artifici adoperati per rendere « spettacolare » il racconto (che so, i superstiti radunati per visionare la copia di montaggio del film ed invitati ad esporre il loro pensiero) risultano alla fine così solidamente innervati da non avvertire alcuna frattura tra il crudo documento e la parte « ricostruita ». Il graduale risveglio della città dopo il terremoto, le poche biciclette che cominciano a zigzagare per la grande piazza mentre qualche suono rado segue la ripresa della vita; le cabine telefoniche di fortuna che rifrangono frasi spezzate, freddi servizi giornalistici, drammatiche grida di sopravvissuti, allucinanti descrizioni di commentatori; la partenza dei bimbi per un soggiorno estraneo alla tragedia; l'arrivo dei primi aiuti internazionali e poi il loro ritmo sempre più affannoso: sono pagine tutte che splendono di una singolare forza evocativa e di una essenzialità straordinaria. Ma ancora resta negli occhi la lunga stupenda struggente sequenza del cimitero ove alla funzione ufficiale si frammischiano le cento e cento piccole umili funzioni private: quell'inatteso e sempre così composto intreccio di modi diversi di sentire la morte e di ricordare i morti: lo sguardo del bambino cui nessuno ha tempo di spiegare nulla, le mani della vecchia intrecciate in incredula preghiera, il viso sfatto di chi non trova più lagrime, il campo solitario dei non identificati. E certo non si dimentica il suono sordo e regolare della pedalina (mentre stampa gli annunci mortuari) che ritma la lunga carrellata a scoprire le vie e gli angoli sconvolti di Sko-

pje; o il breve film delle vacanze girato da due turisti francesi che rompe all'improvviso il racconto con il surreale clima della sua stampa in negativo; od ancora il finale con quella povera umanità a malapena difesa da improvvisati riparti sotto l'infuriare della pioggia. Per queste e altre pagine Bulajic ha ampiamente meritato il massimo premio. Ma la sua testimonianza va al di là dei riconoscimenti e delle motivazioni: è fatta di carni martoriate, di scoppi di gioia, di incredulità per una vita che osa riprendere il suo normale ritmo e, sopra tutto, di una infinita fiducia nelle forze degli uomini oltre ogni barriera.

Certo, un racconto come questo offusca sensibilmente gli altri e li costringe ad un raffronto anche se nascono da intenzioni diverse e con scopi opposti. Ma è giocoforza accettare l'accostamento e, quindi, trarne ovvie considerazioni. Lino del Fra, ad esempio, con *Lettera dal Friuli* ha composto un pertinente ritratto delle inquietanti condizioni di vita della gente di questa regione; ne ha indagato — e non con superficialità — i precedenti storici le troppe promesse non mantenute, le ipocrisie elettorali; ha fatto parlare la gente della loro povertà, delle lotte sostenute, del lavoro che manca, delle ingiuste emigrazioni, ma al momento di concertare questa ricca e bruciante materia non ha trovato il giusto equilibrio polemico. Inserite in un testo provocatorio, ma sterile proprio per l'insistenza comiziante, le scarne parole delle donne e degli uomini si sono frantumate, avvilite. Sotto il battere di una greve demagogia hanno perso un inestimabile sapore di verità, di irripetibile tragica semplicità.

E così, in altra direzione, è stato per *Notte d'inverno,* ove gli autori difettando di materiale fotografico e di repertorio, hanno esageratamente insistito nell'usare le stesse immagini con ingenui artifici di rinnovamento nella ripresa. E neppure hanno inteso che proprio ai fini di quel civile richiamo rivolto alle giovani generazioni (il documentario è dedicato infatti al ventennale della Resistenza ed « ai suoi adolescenti ») sarebbe stata di gran lunga preferibile ed efficace una dimensione maggiormente raccolta, più tagliente e aspra. Meno parole, meno commenti s'impongono ad immagini e documenti che nella loro tragica asciuttezza dicono — anche ai giovano che non l'hanno vissuta — quanto sangue e dolore sia costata la opposizione ad un invasore che solo nella inumana violenza ritrovava se stesso.

Queste osservazioni possono valere pure per *Eva A 5116,* una ricostruzione « dal vero » dell'ungherese Laszlo Nadasy. A fianco

della autentica protagonista, il regista ha ripercorso la vicenda di una ragazza ebrea che, lasciata Auschwitz a due o tre anni, si è stabilita in Polonia trovando una famiglia adottiva. Come alcune sue compagne di università, anche Eva vuole ritrovare i suoi genitori e tenta questa appassionante esperienza. La « camera » la segue nell'inutile peregrinare, ma montagne di parole s'aggiungono alle immagini ed una insistita minuziosità di registrazione prolunga all'estremo un racconto che, condensato in spazio adeguato, si sarebbe sicuramente imposto per la novità dell'argomento e per la patetica perseveranza di cui è intriso.

Ancora il dramma della razza ebraica in *Le troisième temple* di Georges Pessis. I « salras », discendenti di quegli emigrati di varie razze e nazionalità che hanno originariamente formata la popolazione d'Israele, si staccano sensibilmente — e sotto differenti profili — dai loro genitori. Pessis, sfruttando prezioso ed inedito materiale retrospettivo fotografico e cinematografico di Ruth Pasternak (un anziano operatore d'attualità che vive a Gerusalemme), ha potuto svolgere il tema con calzante diligenza e nell'alternanza contrapposta del vecchio e del nuovo ha trovato momenti di intensa solidarietà. Non ha forse approfondito certe contraddizioni, ma ha tuttavia siglato uno stimolante servizio su un popolo giovane che ha saputo equilibrare tradizioni e legami col passato con aggiornati moduli sociali.

Anche *Happy Mother's Day* di Richard Leacock è ritratto esauriente di una comunità: quella americana della piccola provincia, osservata attraverso le molteplici implicazioni legate ad un avvenimento eccezionale: un parto quintuplo seguito minutamente dal momento della diagnosi clinica. *Quintuplex,* appunto, doveva intitolarsi originariamente il servizio, ma le intenzioni dei committenti erano ben altre: ingenuamente sciovinistiche ed edificanti, volte a cantare la sana e prolifica famiglia americana. I fatti, il rituale prenatale, i piccoli gesti di ogni giorno, hanno costretto Leacock — come da sua testimonianza — a deviare nettamente e l'idea iniziale gli si è frantumata tra le mani.

Ne è sortito un testo tanto facilmente decifrabile che sarebbe ingenuo chiedersi perché la produzione lo abbia sconfessato. Se l'intonazione ironica del titolo è chiara premessa, il racconto ne è coerente conseguenza: ogni immagine vale come obiettiva riprova di una realtà americana che, candida e indifesa nella sua apparenza esteriore, diviene immediatamente soffocante quando emergono i succhi della alienata società eterodiretta. Quando cioè

esplode, nella sua disumana configurazione, la trionfante industria dei consumi, che brucia all'istante ogni gesto d'affetto. Spettrali s'ergono allora i segni rabbiosi della persuasione occulta, di quella *naked society* che Vance Packard ha descritto in maniera così impressionante nel suo più recente volume ove con scientifica esattezza ha annotato quali e quanti mezzi oggi esistano per esercitare un controllo sul comportamento, sulle tendenze e sulla vita intima dell'individuo proprio nel paese che, tra i primi, ha proclamato la dignità dell'uomo, e il diritto di ognuno alla propria libertà.

A bilanciare questo polemico ma realistico ritratto d'America sta *The March,* un pezzo d'attualità girato da James Blue il 28 agosto dello scorso anno in occasione della silenziosa marcia su Washington per i diritti civili dei negri. È l'altro volto: quello democratico e nobilmente ancorato ai principi fondamentali della Costituzione. Un volto che Blue ha configurato nei suoi lineamenti ed espressioni con precise note di costume e d'ambiente, con osservazioni minute ma non meno indicative. E qui torna opportuno il richiamo ad un altra importante testimonianza statunitense: il servizio di Robert L. Drew (*Crisir: Behind a Presidential Commitment*) sul « caso » suscitato dal veto del governatore dell'Alabama, George Wallace, all'ammissione degli studenti negri nelle Università e poi democraticamente risolto dal Presidente Kennedy e dal fratello Robert, ministro della Giustizia. Di questi due momenti di una attualissima inquietante crisi che tormenta la civile coesistenza, il cinema, ancora una volta, è testimone obiettivo e la sua presenza diretta (le « camere » di Drew e Blue s'aggirano tra i grandi personaggi ed i loro collaboratori negli istanti più critici) con lo stimolo di una fedele registrazione può offrire materia per una analisi successiva e quindi più meditata delle radici della collera.

Deti bez lasky (t.l.: Bambini senza amore) del ceco Kurt Goldberger, segnalato « per l'efficacia nell'illustrare con semplicità, attraverso una documentazione obiettiva e spregiudicata un fondamentale problema umano e sociale », meriterebbe una analisi parecchio ampia sotto doppio profilo: quello artistico, puntualmente indicato dalla giuria, e quello politico. Non si è trattato di un avvertimento solitario lanciato da un paese dell'Europa Orientale, ma di un coro che, in diversa misura e spregiudicatezza, ha collegato questo film all'ungherese *Hogy allunk, fiatalember?* (t.l.: Come stai, giovanotto?) di György Révész, al polacco *Rozwodow nie bedzie* (t.l.: Prima della

caduta delle foglie) di Jerzy Stefan Stawinski, al bulgaro *Nerazbrani igri* (t.l.: Giochi incomprensibili) di Januch Vazov e, al limite, anche al sovietico *C'era una volta un giovane* di Vassili Ciukin. Il tema del documentario ceco — tenuto rigorosamente in termini scientifici, cioè non innervando alcun elemento narrativo — riguarda una particolare attitudine psicologica (gli specialisti la indicano come « carenza emozionale ») dell'infanzia che ha limitato contatto con i genitori, costretti per ragioni di lavoro a stare lontani dai figli quasi per l'intera giornata. Aprendo il discorso ad una osservazione più ampia, e facendo pertanto convergere le indicazioni degli altri film citati di carattere « narrativo », il problema si configura nella sua gravità e pone sotto accusa il difficile rapporto del mondo dei giovani e dei giovanissimi con quello dei grandi e, in particolare, con quello dei genitori. Per la precisa natura specialistica, l'argomento travalica nettamente i confini di questo servizio critico, ma non sarebbe stato onesto non indicare un segno a tal punto importante e così ricco di interrogativi e di implicazioni.

CINEGIORNALI (Attualità) — Due pezzi « politici » di notevole rilievo: *Faces of November* di Robert L. Drew e *The Challenge,* realizzato da una équipe britannica. Drew, con esemplare sobrietà, senza una parola di commento, ha fissato i volti al passaggio del feretro di Kennedy. Una folla attonita, in lacrime, osservata ignorando la ricerca dell'eccezionale o del dato di cronaca. Quando nel silenzio, rotto dagli squilli di tromba, la « camera » penetra tra gente umile che ha voluto seguire il « suo » presidente sino alla inumazione, lo stesso autore sembra cedere all'emozione e le immagini si spengono nell'attimo stesso in cui la severa misura dell'attualità potrebbe corrompersi. In questo rigore sta, appunto, il merito più consistente del servizio di Drew.

Mosso, agile, caleidoscopico, è all'inverso lo stile di *The Challenge* che ha seguito a Scarborough i momenti più appassionanti del 62° Congresso del Partito Laburista britannico. Se maggiore spazio è assegnato alla figura del leader Harold Wilson (certi suoi arguti interventi, quelle battute fuori scena od alcuni suoi gesti colti di nascosto), ciò non significa che egli sia l'assoluto mattatore del servizio. I membri più autorevoli, i rappresentanti più eccentrici, e tutto l'apparato congressuale vengono egualmente osservati con elegante taglio giornalistico e l'indagine nel suo assieme

testimonia e riafferma con quanto gusto ed umore questi reporters di razza sappiano collegare la curiosità d'informazione al severo intento documentaristico.

CORTOMETRAGGI SPERIMENTALI — Howard S. Kaplan, un giovane del gruppo newyorkese indipendente, con *Thanks a Lot* ha voluto provocare l'ottusa mentalità militaristica — l'allusione al corpo dei marines è lampante — con un ironico racconto che sfrutta in maniera appropriata e funzionale ogni artificio: immagini fisse o in movimento, riprese accelerate o ritardate, a passo singolo, trucchi, deformazioni. Centrando l'obiettivo con richiami ficcanti, netti nel loro significato protestatario (l'esercito è sempre in attesa dell'uomo, per fagocitarlo ed annullarlo), Kaplan ha firmato un pamphlet che sprizza acume, humour, spregiudicatezza, e, merito non ultimo, non si invischia di quell'intellettualismo di rigurgito che troppo spesso impregna le opere non conformiste dei ribelli della costa atlantica.

Time Is (versione allargata di *Question of Time*) di Don Levy è capitolo di quella « History of Ideas » che la « Nuffield Foundation Unit » sta da qualche tempo concretando con il concorso di qualificati specialisti. Questa volta hanno contribuito l'astronomo Stephen Toulmin e sua moglie June Goodfield. Essi non sono nuovi a siffatte iniziative, ché sin dal 1940, a più riprese, hanno compiuto eccitanti incursioni nell'ambito della divulgazione scientifica collaborando ad originali pubblicazioni ed a film in cui hanno sperimentato insolite forme narrative. *Time Is* è certo una delle prove più suggestive del rivoluzionario programma della « Nuffield » e, per altro verso, attesta come la coppia Toulmin-Goodfield abbia ormai raggiunto una completa padronanza del mezzo filmico piegato ad ogni possibile innovazione. Nella fattispecie hanno dimostrato con matura ed organica applicazione come anche le risorse del cinema « d'avanguardia » — solitamente sfruttato in direzione cerebrale come cifrario per una ridotta élite — possano essere imbrigliate da una disciplinata intelligenza e quindi tradotte in segni comprensibili. Non a caso, infatti, Levy e Toulmin hanno esposto il complesso concetto filosofico del tempo strutturando una « rappresentazione » che ritrova evidenza e chiarezza assoluta anche nelle sue componenti astratte.

CORTOMETRAGGI NARRATIVI — Jonas e Adolfas Mekas non abbisognano di presentazione. *Leaders* di una corrente che in « Filmculture » ha il suo sacro testo, essi hanno più volte data pratica applicazione alle loro idee con opere di vario merito ed interesse che, comunque, hanno suscitato curiosità e polemiche. La loro ultima fatica, *The Brig,* dall'omonimo lavoro teatrale di Kenneth H. Brown (che tra breve verrà rappresentato anche in Italia da una formazione britannica), si estrania dai modi sperimentalistici cari a questi autori e si apparenta, piuttosto, alla solida struttura di *The Connection* della Clarke. Pur se una iniziale didascalia (*ore 4,30 del 7 marzo 1957 nel Campo Fuji, in Giappone, dell'US Marine Corps*) tende ad allontanare dalle tavole del palcoscenico insinuando un concreto e preciso riferimento alla parossistica vicenda intessuta di violenza e di umiliazione, non si avverte alcuna dilatazione. Grado a grado, lo spettatore è sempre più chiuso, sempre più soffocato, entro le pareti sceniche che racchiudono la « gabbia » di punizione. Già Reichenbach, con il secco ed aggressivo *Les Marines,* aveva cercato di rivelare il volto autentico di questo corpo fanatico e integrato: il rovescio, cioè, di quello apologetico sparso da Hollywood in tanti prodotti seriali degli anni bellici. Ma Brown riesce, se possibile, ad esser ancora più feroce, ancor più malignamente insistente nei colpi bassi, vorremmo dire, se in lui non fossero d'altra parte evidenti i segni della angosciata ribellione e della opposizione raziocinante ad un sistema militaresco che ha bruciato ogni diritto dell'uomo. Con insensate e patologiche provocazioni i secondini danno sfogo a ributtanti complessi, non esclusa una sadica bianca omosessualità; ogni pena inflitta ai reclusi è la viscida risultante di una frustrazione continua, di una masturbazione onirica. E Jonas Mekas — come operatore — ha saputo innervare nel dramma un « nuovo » fondamentale elemento di tensione: quello fotografico, ché le riprese, per l'isterica mobilità e l'aspro taglio, divengono parte integrante di un ossessivo crescendo, quando non sono essere stesse a determinare il culmine della crisi. Il ritmo bestiale insiste, non dà tregua, indifferente allo choc della platea: la cerimonia infernale non può sottrarsi al rituale prestabilito; cessa per un istante quando l'uomo è annullato, ma domani alle 4.30 a Campo Fuji si ripeterà il latrare degli aguzzini, dei forsennati sacerdoti della violenza. L'uomo, com'è scritto, tornerà ad essere oggetto di abiezione.

I riferimenti politici e sociali sprizzano dalle righe e solo chi

non volesse vederne la metafora potrebbe sostenere la tesi di un testo disimpegnato, estraneo alla ricerca delle più profonde radici del male.

Per *Some Sort of Cage* di Peter Balwin e William Allyn — da un lavoro di Herb Rosen: « Nostalgia Never Hangs Its Hat » — il rapporto con *The Connection* è ancor più stretto. La vicenda di Jim (un giovane negro drogato rinchiuso in un ospedale psichiatrico in un vano tentativo di riabilitazione) può essere guardata come il seguito di quel testo, qui ristretto ad uno solo dei suoi protagonisti. È, però, avvertibile la precisa intenzione di denunciare all'opinione pubblica il problema della droga, dramma tra i più inquietanti della società americana. Ad onta di una realizzazione meno provveduta di quella di *The Connection,* questa testimonianza « indipendente » (non va dimenticato il legame artistico tra i realizzatori ed il regista Irving Lerner) si fa, in certo modo, preferire sia per il sottolineato impegno morale, sia perché puntando interamente su una realistica rappresentazione della clinica (ove il protagonista è, come abituale prassi, messo a contatto con epilettici, pazzi violenti ed omosessuali) si è inteso affidare alle sole immagini, in tutto estranee ad un grossolano gusto grandguignolesco, il peso non lieve di una appassionata ed angosciata istanza civile.

Denuncia scoperta, a tutte lettere, anche in *Felice Natale* di Cecilia Mangini, autrice non nuova a siffatti pamphlet politici: *Divino Amore* piuttosto che *Ignoti alla città.* È ancora di scena l'indifferenza di chi non partecipa alla vita della comunità e, integrato nel sistema, risponde ormai soltanto a suggestioni subliminali, goffo robot dai riflessi condizionati. Ma ancora una esasperata esponzione, condotta al limite della provocatorietà utilizzando questa volta un artificio di montaggio ben noto agli sperimentalisti statunitensi: lo spezzettamento della sequenza principale grazie all'immissione di brevi pezzi di altro avvenimento che si « lega » al contesto provocando, talora, uno choc scostante. (Lo stesso principio è stato applicato, per altro, in misura più accentuata, da Tinto Brass in *Tempo libero* e *Tempo lavorativo,* shorts appositamente realizzati per la Triennale milanese.)

Da una comune matrice aggiornata e sollecitante nascono *Caroline* dei canadesi Dufaux e Perron e *Veronique ou les jeunes filles* del francese Vilardebo. Del secondo, impaginato con gusto avedoniano, è apprezzabile il lieve e frizzante sapore di ballata

alle fanciulle in fiore; di canto che, talvolta, s'incupisce per il rapido fuggire di una stagione beata; del primo, è accertabile la non solita misura introspettiva nel ritrarre una giovane donna in crisi e, in un tempo, gli echi provinciali della desinenza parigina: un verseggiare alla Ronsard, un sacrificare costante alla sofisticazione (per nulla la protagonista pare la controfigura di Audrey Hepburn), una continua genuflessione alla forma. Come a dire un film *à la manière de ...* ed il lettore può scegliere a suo piacere tra i vescovi della nouvelle vague.

Alla più affermata tradizione umoristica britannica si è rifatto Christopher Miles — marito dell'attrice Sarah Miles — autore di *The Six Sided Triangle,* un gustoso ed ironico scherzo in sei parti (ambientato in altrettanti paesi), di cui la Miles è protagonista e coproduttrice. Il tema è quello mai esaurito del « triangolo » sentimentale, additato alla platea da inesauribili generazioni di autori. Ammiccando ad alcuni registi in voga, Miles li ha parafrasati spesso con gusto sottile e malizia sorniona: così è stato per Bergman (i tre sembrano uscire da *Il settimo sigillo*), per Germi (*Divorzio all'italiana* con una spruzzata di dolce vita), per Godard (sulla falsariga di *Fino all'ultimo respiro*), in parte per Kurosawa (meno ficcanti i riferimenti a *Rashomon*). Ma, forse, il risultato più eccitante l'ha conseguito rifacendo il Melford di *The Sheik,* enfatico esotizzante *pastiche* che consacrò nel 1921 il mito Valentino. Ed in Sarah il regista ha trovato la più convinta e spiritosa collaboratrice: una prismatica prestazione che ha confermato la duttilità dell'attrice e ne ha rilevato insospettate virtù burlesche.

All'altro peculiare patrimonio del cinema britannico, quello di un documentarismo scabro e schiettamente calato tra la gente, si collega *Portrait of Queenie* di Michael Orrom, un solido reportage incentrato su un popolare personaggio dell'East End londinese: la cantante Queenie Watts. Del suo locale nella zona dei docks, la « Iron Bridge Tavern », essa ha fatto un disordinato e suggestivo centro musicale divenendo la sacerdotessa di un tempio ove dominano il jazz tradizionale e le vecchie canzonette da famose riviste teatrali. Orrom ha voluto passare una serata tra gli amici di Queenie e con esatte annotazioni ne ha fissati i tratti più eccentrici, le patetiche esplosioni ancor giovanili (le anziane attrici e ballerine che riprendono i passi dimenticati di balli superati dal tempo), la confusa gesticolante gioia di vivere, il grato silenzio con cui vegliano gli splendidi blues della Watts.

Mentre si fa sera e *Ritratto del padre* sono valsi a Camillo Bazzoni (autore del secondo ed operatore di entrambi) il premio speciale della giuria perché « l'eccellente tecnica di ripresa a colori si eleva a un piano espressivo ». Pur condividendo la segnalazione, non possiamo non allineare consistenti riserve per il tono raggelato dei due racconti cui vorremmo opporre — non solamente per sterile polemica — il semplice e disadorno *The Soldier* di Dick Colla. Il raro candore delle immagini è esemplare. Tutto avviene tristemente e fatalmente in una linea di emozioni non interrotte; una invenzione lirica, matura per ricordare la morte di « un » soldato. Con Pavese si potrebbe ripetere: « Non parole, Un gesto ».

CORTOMETRAGGI DI ANIMAZIONE — *The Hat* di John Hubley va guardato come l'ideale prosecuzione di *The Hole,* un civile richiamo invitante alla pacifica coesistenza. Due soldati, in una terra sconosciuta, si sorvegliano lungo la linea di confine: pochi passi di fatto li separano, ma chilometri di paura, di sospetti, di divergenze, di contrastanti concezioni li distanziano. Un banale accidente (l'elmetto di uno cade nel territorio dell'altro) potrebbe essere la scintilla di una guerra totale ed i due uomini si trovano allora a « pensare ». Si rendono conto che ragionare è ben più difficile che premere un grilletto ed il filo dei loro confusi ragionamenti corre lungo l'infinito cammino della storia dell'uomo. Hubley, ancora affidandosi ad un dialogo improvvisato (ove spicca il singolare contributo di Dizzie Gillespie, che, come in *The Hole,* ha prestato la sua voce e firmato la colonna sonora) e ad un segno personalissimo, ha centrato il tema con un colpo da autentico maestro. Per la costanza dell'impegno, nella più valida linea di opposizione, e per l'irrefutabile significato morale, il cartoon — nelle mani di Hubley — ha acquistato ormai insperata nobiltà e, come certe indicazioni fanno presumere, il suo fervido insegnamento ha sollecitato altri autori ad imboccare una via sino a qualche anno addietro ignota al genere: quella della denuncia, della convinta e convincente partecipazione agli inquietanti traumi dell'uomo di oggi.

Ne è prova *Ruda stopa* (t.l.: La macchia rossa) del ceco Zdenek Miler nel quale una più accentuata enfasi politica non distrae, comunque, dal chiaro monito antimilitaristico e dall'insistito richiamo alla dignità umana. In Miler, per ora, non è ancora avvertibile una personalità spiccata e « solitaria » come quella di Hubley, ma la sua giovane età e la coerenza sin qui mostrata in shorts sopra

tutto apprezzabili per azzeccate note di costume [*Krtek a Auticko* (t.l.: La talpa e l'automobile) ad esempio, pure presentato a Venezia nel '64 nei « ragazzi »], invitano ad osservare la sua futura produzione con particolare interesse.

Ad una gustosa ironica intonazione, brillantemente intessuta di divertenti trovate e di godibilissimi scarti fantastici, si rifanno *Alf, Bill and Fred* di Bob Godfrey e *Un uomo, una donna e un cane* di Yoji Kuri. E non si tratta di astratta evasione, di soli gustosi giochi cerebrali. I ripetuti richiami morali che riverberano tra felici invenzioni grafiche e narrative evidenziano la posizione degli autori, Esopi in chiave aggiornata, che castigano di gusto e con gusto i peccati dei loro simili: l'avidità di denaro (Godfrey) o l'insanabile gelosia (Kuri).

Ancora un arguto, cangiante, piacevole prodotto della scuola canadese: *Christmas Cracker* di Norman Mc Laren, con la collaborazione di Gerald Potterton (cui va il merito di avere ideato deliziose incisioni in acciaio). Uno scoppiettante *variety package,* che mescola con stile e sensibilità figurativa aggiornati carte ritagliate, disegni animati, personaggi veri, foto fisse e mille altre malizie che questa scuola trae, ogni volta, dal suo cappello con una sorta di eccitata magica allegria che sa amalgamare in modo sorprendente ingredienti diversissimi.

TELEDOCUMENTARI — *Juliette Greco, musa del quartiere latino* di Carlo Tuzii, *In Search of Kim Novak* di Jack Haley jr. e *The World of Maurice Chevalier* di Eugene S. Jones costituiscono altrettanti interessanti omaggi a grosse personalità del mondo dello spettacolo. Se quello riservato a Chevalier è il più godibile per la ricca e spesso inedita documentazione retrospettiva (le sue prime affermazioni a fianco di Mistinguette, certi brani di « comiche » che i due interpretarono in Francia, brevi squarci di suoi film americani) è però anche il meno approfondito. Le lacune sono così clamorose da insinuare il sospetto che il servizio sia stato edito al solo scopo di reclamizzare la più recente tournée americana dell'intramontabile Maurice; gran spazio è riservato infatti alle sue esibizioni e solo saltuariamente s'intravvede un interesse che trascuri l'agiografia in favore dell'individuazione di dati umani che mettano a fuoco il personaggio. Il ritratto della Novak è quanto mai indicativo come testimonianza « rovesciata » di una tipica

deificazione hollywoodiana. Va visto, cioè, in controluce, ribaltando di continuo quanto commento ed immagini tendono ad imporre. Osservato in questa chiave, il profilo diviene allora stimolante: per la fitta antologia dei luoghi comuni dello *star-system* e per la minuta illustrazione di una Babilonia hollywoodiana ancora riserva di sorprese.

Il « primo piano » della Greco, almeno sulla carta, non nascondeva l'ambizione di approfondire un personaggio ed un *entourage* egualmente invitanti. Ma per ragioni diverse (il testo arcignamente sofisticato di Andrea Barbato, il « doppiaggio » della protagonista a cura di Marina Bonfigli, il tono fasullo dello speaker Paolo Ferrari) i risultati si sono ridotti a scarsa cosa: una scialba ricerca del tempo perduto inframezzata di domande banali quando non « idiote », come la stessa Greco le definisce. Resta un brano, di notevole levatura: l'intervista combinata Greco-Sagan ove splendono gli umori di una certa consorteria intellettuale, di un gineceo salottiero ad alto livello, curioso e significante.

Berlin: *Kaiser to Khrushchev* e *December 7th*: *the Day of Infamy* entrambi per la regia di Marshall Flaum, sono due testi « storici » sufficientemente documentati che palesano i meriti di un sapiente e puntiglioso ricercatore. La storia di Berlino e la giornata di Pearl Harbour rivivono, infatti, attraverso una preziosa ricostruzione visiva (parecchio materiale non avevamo avuto occasione di visionarlo nonostante la recente invasione di film di montaggio) che, giudiziosamente, concede ridotto spazio al commento. *How to Succeed as a Gangster* di Al Ramrus è capitolo di una ampia serie (« Hollywood and the Stars ») dedicata al cinema USA. Libero da strettoie industriali e da impegni pubblicitari (come nel caso del servizio su Kim Novak che appartiene pure a questa serie), Haley ha saputo ordinare una garbata ironica antologia del filone gangsterico degli anni '30. Combinando finzione e realtà, unendo, cioè, i pezzi più caratteristici di un immutato repertorio della violenza a brani d'attualità su Al Capone, Baby Face Nelson, John Dillinger, l'autore ha strutturato un racconto che s'impone per l'originalità della trovata e per l'efficacia del montaggio. Che le intenzioni siano state quelle di un intelligente intrattenimento, di un appetitoso « revival », è nettamente affermato dall'intonazione scanzonata e gustosa del commento il quale bada, di continuo, a demistificare anche i grandi idoli del genere: i terribili nemici pubblici dello schermo: i Bogard, i Cagney, i Robinson, i Muni, i Raft. E

via via sino alle notissime spalle: gli ineffabili insostituibili protagonisti di tante notti di San Valentino.

Leandro Castellani, con *L'enigma Oppenheimer,* ha cercato di mettere a fuoco l'inquietante personalità del grande scienziato atomico che il 2 dicembre dello scorso anno ha ricevuto il Premio Fermi, massimo riconoscimento nel settore. Sostenere che l'impresa era facile significherebbe disconoscere uno dei meriti principali dell'autore il quale appunto, con un materiale relativamente scarso, è riuscito a trovare, come detto nella motivazione del premio assegnatogli, « un felice equilibrio tra il rigore storico con cui è stato ricostruito il personaggio e l'appassionante struttura drammatica del film ». Percorrendo le tappe di una vicenda confusa e irta di interrogativi senza risposta, Castellani ha dilatato l'inchiesta-processo maccartista (12 aprile-27 maggio 1954); è risalito addietro nel tempo — all'ottobre '42 quando nacque Los Alamos ed al 16 luglio 1945 quando si ebbe la prima prova dell'atomica — ed ha chiamato in causa le testimonianze dirette dei molti protagonisti: dal gen. Leslie Groves capo dell'operazione atomica alla « spia » Haakon Chevalier, dal filosofo Gunther Anders allo scienziato Edward Keller, al grande Max Born leader della scuola di Gottinga. Dosando con sensibilità questo vario materiale e tenendo sempre sott'occhi il « caso » di Julius Robert Oppenheimer, le sue molte implicazioni ed i drammatici riflessi umani, Castellani ha solidamente strutturato il suo « primo piano » (questa appunto la rubrica in cui è passato il servizio) e pur se ha cercato di tenere sempre una posizione assolutamente obiettiva nei confronti dei fatti, delle cifre, dei documenti, comunque viva s'è avvertita ad ogni istante la sua partecipazione alla vicenda di un uomo tragicamente solo che non potrà mai scrollarsi di dosso le conseguenze di un dramma totale che l'ha voluto protagonista.

La giuria della XV Mostra Internazionale del Film Documentario, composta da Joris Ivens (Olanda), presidente, Michele Gandin (Italia), Pavel Hobl (Cecoslovacchia), Ernesto G. Laura (Italia), Folco Quilici (Italia), ha assegnato all'unanimità i seguenti premi:

GRAN PREMIO LEONE DI S. MARCO: *a*) documentari: *Skopje '63* di Veliko Bulajic (Jugoslavia); *b*) cortometraggi a soggetto: *The Brig* di Jonas Mekas (U.S.A.); *c*) teledocumentari: *L'enigma Oppenheimer* di Leandro Castellani (Italia);

TARGA LEONE DI SAN MARCO: *a*) film geografici, etnografici e di folklore: *Marlik* di Ebrahim Golestan (Iran); *b*) sportivi e turistici: *L'Amazone* di Jean

Manzon (Francia); *c*) divulgazione e informazionne tecnica e scientifica: *Acciaio sul mare* di Valentino Orsini (Italia); *d*) culturali ed educativi: *La porta di San Pietro di Giacomo Manzù* di Glauco Pellegrini (Italia); *e*) vita contemporanea e documentazione sociale: *Deti bez lasky* (t.l.: Bambini senza amore) di Kurt Goldberger (Cecoslovacchia); *f*) cinegiornali: *Faces in November* di Robert Drew (U.S.A.); *g*) cortometraggi sperimentali: *Thanks a Lot* di Howard S. Kaplan (U.S.A.); *h*) cortometraggi narrativi: *Caroline* di Georges Dufax e Clément Perron (Canada); *i*) cortometraggi di animazione: *The Hat* di John Hubley (U.S.A.); *l*) teledocumentari: *How to Succeed as a Gangster* di Al Ramrus (U.S.A.);

Osella di Bronzo: *a*) film geografici, etnografici e di folklore: *A Jerusalem* di David Perlov (Israele); *b*) sportivi e turistici: *Salut les Cubains* di Agnes Varda (Francia); *c*) divulgazione e informazione tecnica e scientifica: *Leptospire in risaia* di Enzo Trovatelli (Italia); *d*) culturali ed educativi: *Una nuova fonte di energia* di Daniele G. Luisi (Italia); *e*) vita contemporanea e documentazione sociale: *Lettera dal Friuli* di Lino Del Fra (Italia); *f*) cinegiornali: *The Challenge* di autore anonimo (Gran Bretagna); *g*) cortometraggi sperimentali: *Time Is* di Don Levy (Gran Bretagna); *h*) cortometraggi narrativi: *The Soldier* di Dick Colla (U.S.A.); *l*) animazione: *Alf, Bill and Fred* di Bob Godfrey (Gran Bretagna); *l*) teledocumentari: *Happy Mother's Day* di Richard Leacock;

Premio speciale della giuria (assegnato quest'anno per la migliore fotografia): Camillo Bazzoni (Italia), per la fotografia a colori di *Ritratto del padre* e di *Mentre si fa sera.*

I film della Mostra del Documentario

ARGENTINA

ANTONIO BERNI — **r** : Alberto Barbera - **p.** : Alberto Barbera, 1963.

LOS GUACHOS — **r.** : Julio A. Rosso - **p.** : Instituto Nacional de Cinematografia, 1963.

AUSTRALIA

PATTERN OF LIFE — **r.** : Geoffrey Collings - **p.** : Collings Productions.

BELGIO

EUGENE YSAYE — **r.** : Patrick Ledoux - **p.** : Art et Cinéma.

CANADA

CAROLINE — **r.** : Georges Dufaux e Clement Perron - **f.** : Georges Dufaux - **m.** : Maurice Blackburn - **p.** : National Film Board of Canada.

ESKIMO ARTIST : KENOJUAK — **r.** : John Feeney - **f.** (a colori) : François Seguillon, Wally Gentlemen e Pierre L'Amare - **m.** : Eldon Rathburn - **p.** : National Film Board of Canada.

STANLEY CUP FINALS 1963 — **r.** : Ross McConnell - **p.** : Chetwynd Film.

CECOSLOVACCHIA

DETI BEZ LASKY (t.l. **Bambini senza amore**) — **r.** : Kurt Goldberger - **f.** : Svatopluk Maly - **m.** : Milos Vacek - **p.** : 1964.

DIALOGY S HVEZDAMI (t.l. **Dialoghi con le stelle**) — **r.** : Miro Bernat - **f.** (a colori) : Vladimir Lorenc - **m.** : Karel Reiner - **p.** : Praga 1963.

RUDA STOPA (t.l. **La macchia rossa**) — **r.** : Zdenek Miler - **s.** : Viktor Fischl - **f.** (a colori) : Milan Masnik - **m.** : Jan Bedrich - **p.** : Praga 1963 (disegno animato).

CILE

YO TENIA UN CAMARADA — **r.** : Helvio Soto - **f.** : Hector Rios - **m.** : Gustavo Becerra - **p.** : Universidad de Chile, 1963.

FRANCIA

L'AMAZONE — **r.** : Jean Manzon - **f.** (a colori) : Marcel Grignon - **m.** : José Toledo - **p.** : Jean Manzon Films.

LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE — **r.** : Jean Herman - **f.** : Denys Clerval - **p.** : La Grande Ourse, 1964.

MONSIEUR ALBERT PROPHÈTE — **r.** : Jean Rouch e Jean Ravel - **commento** : Jean Rouch - **f.** : Jean Rouch - **p.** : Argos Film, 1963.

SALUT LES CUBAINS — **r.** e **f.** : Agnes Varda - **p.** : S.N. Pathé Cinéma 1964.

LE TROISIEME TEMPLE — **r.** : Georges Pessis - **f.** (a colori) : François Charlet - **p.** : Telecinex.

VERONIQUE OU LES JEUNES FILLES — **r.** : Carlos Vilardebo - **f.** (a colori) : Maillols, Carmet, Dimka - **m.** : Litz - **p.** : S.N. Pathé Cinéma.

GIAPPONE

UN UOMO, UNA DONNA, UN CANE (t.l.) — **r.** e **animazione** : Yoji Kuri - **f.** (a colori) : Yoji Kuri - **m.** : Masanobu Tokuchi - **p.** : Kuri Jikken Manga Kobo, 1964 (disegno animato).

VIRUS — **r.** e **sc.** : Masamiki Hiroki - **f.** : Iwao Morino - **m.** : Riichiro Manabe - **riprese spec.** : Yutaka Yoshida - **p.** : Yomiuri Eigasha.

GRAN BRETAGNA

ALF, BILL AND FRED — **r., animazione, f.** (a colori) : Bob Godfrey - **m.** : Stan Hayward - **p.** : Biographic, 1964 (disegno animato).

THE CHALLENGE — **coordinatore** : Maurice Hatten - **f.** : 3 équipes - **p.** : Mitras Film, 1963.

MEKONG — **r.** : John Armstrong - **f.** (a colori) : Arthur Wooster - **m.** : Edward Williams - **p.** : Shell Film Unit.

PORTRAIT OF QUEENIE — **r.** : Michael Orrom - **f.** : Peter Hennessy - **canzoni** : Queenie Watts - **p.** : Eyeline Films, 1963.

THE SIX SIDED TRIANGLE — **r.** e **sc.** : Christopher Miles - **f.** : David Watkin - **m.** : Michael Dress - **scg.** : Bernard Sarron e Ariba - **mo.** : Peter Musgrave - **int.** : Sarah Miles, Nicol Williamson, Bill Meilen - **p.** : Milesian Film Prod. 1964.

TIME IS — **r.** e **sc.** : Don Levy - **f.** : Don Levy e Fotis Mestheneos - **m.** : canzoni indiane - **mo.** : Don Levy - **speaker** : Margaret Robertson - **p.** : Nuffield Foundation Unit for the History of the Ideas, 1963.

IRAN

MARLIK — **r.** e **sc.** : Ebrahim Golestan - **f.** : Soleiman Minassian - **m.** : Hortezza Hannaneh - **p.** : Golestan Film Unit, 1963.

ISRAELE

A GERUSALEMME — **r.** e **sc.** : David Perlov - **f.** : A. Greinberg - **m.** : Everett Partosh - **p.** : J.F.C.

ITALIA

ACCIAIO SUL MARE — **r.** e **sc.** : Valentino Orsini - **commento** : Oreste del Buono e Domenico Rea - **f.** : Mario Volpi - **voce** : Alberto Lupo e Riccardo Paladini - **p.** : Alfa Cinematografica, 1964.

ALLE FONTI DELLA VITA — **r.** : Michele Virno e Fernando Armati - **f.** (a colori) : Fernando Armati - **p.** : Alberto Sinistri.

AMORE — **r.** : Raffaele Andreassi - **f.** (Eastmancolor) : Claudio Racca - **m.** : Sergio Pagoni - **p.** : Enzo Nasso, 1964.

AMERICA DI BEN SHAHN — **r.** : Libero Bizzarri - **f.** (a colori) Carlo Ventimiglia - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Bizzarri

I BAMBINI DI TEREZIN — **r.** : Gabriele Palmieri - **m.** : Don Powell - **voce** : Giancarlo Sbragia - **p.** : Palmieri, 1964.

CORDA E FIATO — **r.** : Oliviero Sandrini - **f.** (a colori) : Lamberto Caimi - **p.** : 22 dicembre, 1963.

DADA E NEODADA — **r.** : Giovanni Angella - **commento** : Duilio Morosini - **f.** (a colori) : Carlo Ventimiglia - **m.** : Sergio Pagoni - **p.** : Angella, 1964.

IL DONO DEL NILO — **r.** e **sc.** : Corrado Sofia - **p.** : Gigi Martello, 1964.

L'ENIGMA OPPENHEIMER — **r.** : Leandro Castellani - **p.** : Rai-Tv, 1964.

FELICE NATALE — **r.** : Cecilia Mangini - **f.** (a colori) : Luigi Sgambati - **m.** : De Blanc - **p.** : Vette Filmitalia, 1964.

LA FIERA DI NEW YORK — **r.** : Mario F.L. Russo - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Ennio Guarnieri - **p.** : AG Films Enterprises.

GELA ANTICA E NUOVA — **r.** : Giuseppe Ferrara - **commento** : Leonardo Sciascia - **f.** (Eastmancolor) : Carbone, De Vero, Faito, Pinori, Sgambati - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Documento Film, 1964.

JIULIETTE GRECO, LA MUSA DEL QUARTIERE LATINO — **r.** : Carlo Tuzii - **p.** : Rai-Tv, 1964.

LEPTOSPIRE IN RISAIA — **r.** : Enzo Trovatelli - **f.** (a colori) : Eliseo Caponera e Maurizio Pensa - **p.** : LUCE, 1964.

LETTERA DAL FRIULI — **r.** : Lino Del Fra - **commento** : Felice Chilanti - **f.** : Giuseppe Pinori - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Settima Arte, 1964.

MENTRE SI FA SERA — **r.** : Luigi Bazzoni - **commento** : Goffredo Parise - **f.** (Eastmancolor) : Camillo Bazzoni - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Documento Film.

NOTTE D'INVERNO — **r.** : William Azzella, Diego Fiumani, Francesco Lupatelli - **commento** : Valerio Volpini - **f.** : Gianni Narzisi - **m.** : Nino Tassone - **p.** : Comitato Prov. Pesaro Urbino Celebrazioni XX Resistenza, 1964.

UNA NUOVA FONTE DI ENERGIA — **r.** : Daniele G. Luisi - **f.** (Technicolor) : Bartoli, Colò, Filippini, Piccirilli - **m.** : Ennio Morricone - **p.** : LUCE, 1964.

PARLERAI — **r.** e **sc.** : Giovanni Tessaro - **f.** (Eastmancolor) : Gaetano Valle - **m.** : Fausto Ferri - **p.** : Vita Film, 1964.

LA PORTA DI S. PIETRO DI GIACOMO MANZÙ — **r.** : Glauco Pellegrini - **commento** : Carlo Levi - **f.** (Technicolor) : Mario Bernardo - **m.** : Goffredo Petrassi - **p.** : Dino De Laurentiis, 1964.

IL PUTTO — **r.** : Gianfranco Mingozzi - **f.** (a colori) : Piccone - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Documento Film, 1963.

IL QUARTO STATO DELLA MATERIA — **r.** : Virgilio Tosi - **f.** (a colori) : Carlo Ventimiglia - **m.** : Franco Potenza - **p.** : Gigi Martello, 1964.

RITRATTO DEL PADRE — **r.** : Camillo Bazzoni - **f.** (Eastmancolor) : Camillo Bazzoni - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Enzo Nasso, 1963.

UNA STORIA SCRITTA NEL CIELO — **r.** e **sc.** : Giuseppe Masini - **coll.** : Edmondo Cancellieri - **f.** : Colò, Frattari, Piccirilli, Penso - **p.** : LUCE, 1964.

TEMPO LIBERO — **r.** : Tinto Brass - **p.** : 1964.

380.000 AL DI LA DEL FIUME — **r.** : Walter Locatelli - **f.** : Guido Carracino - **m.** : Pier Emilio Bassi - **p.** : Enel, 1964.

JUGOSLAVIA

SKOPJE '63 — **r.** e **mont.** : Veljko Bulajic - **p.** : Jadran Film Zagreb e Vardar Film Skopje, 1963-64.

NUOVA ZELANDA

ONE IN A THOUSAND — **r.** : Ronald Bowie - **f.** : Ken White - **p.** : New Zealand Film Unit, 1963.

POLONIA

ROZWODOW NIE BEDZIE (t.l. **Prima della caduta delle foglie)** — **r.**: Jerzy Stefan Stawinski - **f.** : Jerzy Lippman - **m.** : Andrzej Trzaskowski - **p.** : « Kamera », 1964.

ROMANIA

STORIA D'OGNI GIORNO (t.l.) - **r.** e **a.:** Olimp Varasteanu - **m.:** Radu Serban - **p.:** Romfilm, 1963.

UNGHERIA

EVA A 5116 — **r.:** Laszlo Nadasy - **sc.:** Laszlo Nadasy e Laszlo Rosza - **f.:** Sandor Sara - **p.:** Budapest, 1964.

AKIKNEK SZURKOLNI FOGUNK (t.l. **Domani saranno i nostri favoriti)** - **r.:** Gabor Takasz - **f.:** Janos Toth - **p.:** Budapest, 1964.

U.S.A.

BERLIN: KAISER TO KHRUSHCHEV — **r.:** Marshall Flaum - **p.:** David L. Wolper Productions, 1963.

THE BRIG — **r.:** Jonas e Adolfas Mekas - **s.:** dal dramma di Kenneth H. Brown - **sc.:** Jonas e Adolfas Mekas - **f.:** Jonas Mekas - **mo.:** Adolfas Mekas - **p.:** White Line Production, 1964.

CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT — **r.:** Robert L. Drew - **f.:** Richard Leacock, James Lipscomb, D. A. Pennebaker, Abbot Mills - **p.:** ABC News.

DAYBREAK ESPRESS — **r.** e **f.** (a colori): D. A. Pennebaker - **m.:** Duke Ellington - **p.:** Leacock-Pennebaker.

DECEMBER 7TH: THE DAY OF INFAMY — **r.:** Marshall Flaum - **p.:** David L. Wolper Productions Inc.

DUBLIN THROUGH DIFFERENT EYES — **r.:** Martin Carr. - **f.:** Walter Lassally - **p.:** CBS News.

FACES OF NOVEMBER — **r.:** Robert L. Drew - **f.:** James Lipscomb, Al Wertheimer, Sid Reichman - **p.:** ABC News e Drew Associates, 1963.

THE FIRST FIVE YEARS: AMERICA IN SPACE — **p.:** N.A.S.A.

THE FIVE CITIES IN JUNE — **r.:** Walter de Hoog - **m.:** Bruce Herschensohn - **p.:** USIA, 1963.

HAPPY MOTHER'S DAY — **r.:** Richard Leacock - **f.:** Richard Leacock e altri - **p.:** Leacock- Pennebaker, 1963.

THE HAT — **r.** e **sc.:** John e Faith Hubley - **a.:** Shamus Culhane, William Littlejohn, Gary Mooney e « Tower 12 Group » - **m.** e **v.:** Dizzy Gillespie e Dudley Moore - **p.:** World Law Fund, 1964.

HENRI FORD'S MIRROR OF AMERICA — **p.:** USIA, 1963.

HOW TO SUCCEED AS A GANGSTER — **r.:** Al Ramrus - **p.:** David L. Wolper Productions Inc.

IN SEARCH OF KIM NOVAK — **r.:** Jack Haley jr. - **f.:** Willis Lapeniecks - **p.:** David L. Wolper Productions Inc.

THE MARCH — **r.** : James Blue - **p.** : USIA, 1963.

THE SOLDIER — **r.** : Dick Colla - **f.** : James Crabe - **m.** : David Raskin - **p.** : Family Theater.

SOME SORT OF CAGE — **r.** e **sc.** : Peter Baldwin e William Allyn - **s.** : Herb Rosen (dal dramma « Nostalgia Never Hangs Its Hat ») - **f.** : Peter Baldwin - **p.** : Peter Baldwin per la « Synono Foundation Inc. », 1963.

THANKS A LOT — **r.**, **sc.**, **a.** e **f.** : Howard S. Kaplan - **p.** : Kaplan Unit, 1964.

THE WORLD OF MAURICE CHEVALIER — **r.** e **f.** : Eugene S. Jones - **m.** : Robert Emmett Dolan - **p.** : Donald Hyatt per la NBC.

VENEZUELA

VIBRATIONS — **r.** e **f.** : Angel Hurtado - **m.** : André Almuro - **p.** : Hurtado Films.

Venezia ragazzi: ancora l'Est

di ALBERTO PESCE

Che la cinematografia per l'infanzia e la gioventù sia soprattutto un'esperienza dell'Europa Orientale, è un fatto ormai riconosciuto e consacrato: la XVI mostra veneziana l'ha confermato senza sorprese o delusioni. Per cui, di fronte al misero carniere, quasi di consolazione (o forse di augurio), attribuito al mondo occidentale (3 oselle all'Italia, 2 agli Stati Uniti, 1 rispettivamente al Canada, alla Danimarca e alla Francia, mentre nessun premio hanno meritato Germania e Gran Bretagna), ci stanno i quindici premi assegnati all'Est europeo, tra cui il Gran premio della mostra (*C'era una volta un giovane* del russo V. Choukhine), il trofeo per la migliore selezione (Cecoslovacchia), il riconoscimento per la migliore interpretazione (ex-aequo a Ladislav Ocenasek e Josef Filip, protagonisti di *Mate Doma Lva?* del boemo P. Hobl), e tutti i Leoni di S. Marco (eccezion fatta per quello della categoria film televisivi non assegnato ad alcuno).

Il consuntivo, anche senza voler includervi i premi non ufficiali (accaparrati per lo più dalla selezione cecoslovacca), è già di per sé eloquente, e testimonia ancora una volta come oltre cortina il film per ragazzi sia un genere ricco di motivi e di poesia, sano nella concezione e saldo nella struttura. Soprattutto in Cecoslovacchia il cinema per l'infanzia e la fanciullezza sembra avere definitivamente trovato il suo paese ideale. I registi boemi dimostrano di sapere distendere il soggetto in un'arguta e intelligente pulitezza di racconto, dove garbatamente si innestano gag comici e momenti lirici, con una dosata calibratura di toni che accennano al patetico senza cadere nello smanceroso, alla emotività senza giungere al trauma, al comico senza far leva sulla barzelletta melensa, e per-

sino ai valori stilistici e tecnici senza presumerne intellettualisticamente.

Essi non hanno limiti di genere; a Venezia si sono visti il cartone animato di Zdenek Miler *Krtek a Auticko* (t.l.: La talpa e l'automobile) che con estrema fluidità di ritmo e poetica delicatezza tonale raccontano le gustose avventure di una talpa alle prese con la sua automobilina, e il grazioso film a pupazzi di Hermina Tyrlova *Vlnena Pohaika* (t.l.: Favola in lana), quasi un'iniziazione estetica al gusto del disegno e del colore, il cinegiornale di Otakar Skolska, *Reflectora n. 3,* ottimo esempio di cinegiornale per ragazzi, e ben quattro lungometraggi a soggetto, intelligentemente graduati secondo l'età e la presumibile formazione culturale e sociale del pubblico giovanile.

Per l'infanzia, ecco *Tato, sezen Stene* t.l.: Papà, portami un cagnolino), dove Milan Vosmik ha ripreso alcuni motivi di un suo film precedente *Honzikova cesta* (t.l.: Il viaggio di Gianni), già presentato alla IX mostra veneziana del film per ragazzi. Là vi era un bimbo appena cinquenne che va a trascorrere le vacanze dai nonni, in campagna, dove tutto gli appare nuovo e vago, dagli animali ai fiori; qui, i ragazzini sono due, fratello e sorella, che desiderano come terzo compagno di giochi un cucciolo e alla fine, dalla campagna dove stanno trascorrendo le ferie, addirittura ne raccolgono una frotta. Ritorna la stessa vivida freschezza di dialogo, la stessa abilità compositiva, specie nelle visioni paniche della campagna, e la stessa naturale spontaneità di recitazione; semmai si avverte un certo squilibrio tra strutturale nel racconto che dapprima comicamente si dilunga in una anedottica casalinga di facile maniera su un tortuoso e confuso ménage familiare a mala pena disciplinato dal padre, e soltanto in un secondo tempo si coagula attorno al tema faunistico e rusticano così congeniale al Vosmik.

Per la fanciullezza, ecco l'altro film di Josef Pinkava, *Ivana v Utoku* (t.l.: Ivana centro-attacco). Ben congegnata nella storia della squadretta di calcio in difficoltà per la finale di un torneo, si innesta con accorta impostazione educativa, la crisi di una fanciulla alle soglie della adolescenza: ella ha sempre giocato al calcio con gli amichetti e ora non sa rendersi conto dei diversi interessi che comporta la maturazione sessuale e perciò recalcitra, cerca il sotterfugio, l'inganno per resistere sulle sue posizioni di orgogliosa mascolinità e ottiene lo scopo di giocare la finale e di contribuire alla vittoria, ma deve ben presto arrendersi alla realtà delle cose, che

non sono soltanto convenzione e tradizione, ma frutto anche di natura e di storia, e accettare coscientemente, seppure con amarezza, limiti e caratteristiche di una qualificazione femminile in senso fisiologico perché possa tradursi in una emancipata specializzazione in senso scolastico e sociale.

Agli adolescenti poi è dedicato *Misto* (t.l.: Il posto) di Zbynek Brynych, già aiuto di Jiří Weiss e autore di *Zizkovska romance* (t.l.: Romanzo dei sobborghi) presentato al festival di Cannes del 1958. Il regista, proclive alle atmosfere intimiste e ai conflitti individuali risolti in chiave psicologica, in un mediometraggio di quaranta minuti analizza, seguendo le fila narrative di una scolaresca in vacanza lavorativa presso una fattoria di campagna, lo stato di tensione e di crisi di un ragazzo sempre frustrato nei suoi sforzi di pacifico inserimento nella vita di gruppo sino al giorno in cui il suo spregiudicato contatto amicale con una ragazza lo impone all'ambiente, ma nel contempo lo costringe ad un rifiuto doloroso, perché senza compromessi, di una relazione d'amore ancora sentimentalmente acerba, a vantaggio di una « camaraderie » di clan, leggermente misogina ma di più sicura baldanza e sicurezza interiori.

Ad un livello di poliforme spettacolarità, adatta ai giovani non meno che agli adulti, si trova infine *Mate doma lva?* (t.l.: Avete un leone in casa?) di Pavel Hobl. Il soggetto è la storiella avventurosa di due bambini che girano per Praga, affondati nell'ingorgo della grande città, scongegnando con le loro ingenue iniziative il volto monotono o convenzionale e dando un colore diverso e più vivo alle cose e agli uomini e dimensionando ai giochi della loro fervida immaginazione ogni gesto dalla direzione del traffico al posto di un vigile alla visita di un museo, dalla umanizzazione degli animali al disincanto delle ipnosi mummificate del tempo, dalla sfrenata partecipazione ad una corsa automobilistica sino alla familiare apparizione dal balcone di casa di un agognatissimo leone.

Il film, a colori nei momenti di fantasia e in bianco e nero per gli aspetti della realtà, ha una formidabile ricchezza di valenze formali e tecniche felicemente assimilate in un discorso stilistico di piena maturità, che offre ai ragazzi la piacevolezza di un gioco di fantasia mirabilmente inserito nella realtà, e ai grandi la sollecitazione di una complicità intelligente verso gag, scenette, soluzioni visive, scorribande estemporanee che fanno arguzia e al tempo stesso amabilmente polemizzano contro un mondo atono e freddo, incapace di riscaldarsi al sole della fantasia.

Se Hobl rivendica così il diritto della fanciullezza alla fantasia, lo psicologo ceco Kurt Goldberger con *Deti bez lasky* (t.l.: Bambini senza amore), un documentario oscillato a Venezia tra la sezione documentaria e la mostra per ragazzi, proclama il diritto dell'infanzia all'amore, che non sia quello surrogatizio dei brefotrofi o degli asili statali, ma quello materno, familiare, la cui carenza può avere tristi conseguenze nella formazione dell'infante, traumatizzandogli il bisogno affettivo, impedendogli la scoperta graduale e il contatto sereno con il mondo ed esasperandogli un senso di solitudine e di vuoto, che la psicologia di Goldberger, in antinomia forse con le posizioni politiche del regime dominante, fa risalire all'assenza di legami affettivi, emozionali e fisici, tra il bimbo e la madre, quali e quanti nessuna organizzazione medica o sociale può completamente sostituire.

Anche il bulgaro Ianouch Vazov, su un piano però più oratorio e didascalico, si unisce al senso di questo discorso, raccontando la storiella di una macchina arredata da un gruppo di ragazzi con aggeggi di provenienza furtiva, per esortare i genitori a interessarsi più proficuamente a favore dei figli, dei loro e di quelli altrui, guidandoli, prevenendoli, anche nei loro giochi, per non pentirsi poi di un intervento repressivo troppo tardivo e inefficace.

Di più solida consistenza drammatica, non dissimile dalle strutture narrative proprie dei film per adulti, è apparso l'altro film bulgaro *Patuvane kan svobodata* (t.l.: Viaggio verso la libertà) di Villy Tzankov, ritratto di Elisa, una bambina bulgara delicata e sensibile, profuga presso la nonna, figlia di emigrati politici, il cui destino (il padre nel Belgio combatte con i partigiani contro i nazisti) si riflette sulle dure esperienze familiari e scolastiche di Elisa, introvertendo la sua coraggiosa sofferenza di adolescente e rinfocolandole con il ricordo del padre un senso politico e vivissimo della libertà, anche di fronte agli invasori nazisti della Bulgaria.

Del film, sovraccarico forse di atmosfere grevi, di tensioni quasi allucinanti, in cui si intravvedono a volte tardi influssi dell'espressionismo tedesco, balza la magnifica interpretazione della bambina, il cui volto, ambiguamente più maturo della sua età, e le cui reazioni psicologiche hanno una commovente presenza realistica, tanto più sensibile quanto invece più generiche e allusivamente unidimensionali appaiono le figure di contorno, ritratti di « categorie » più che individualità personali.

Con questo film bulgaro di Tzankov, come anche con il medio-

metraggio boemo di Brynijch, si tende ad estrapolare i temi narrativi fuori degli schemi vieti e rinsecchiti in cui sembra ormai aridamente confinata la cinematografia per ragazzi della « Children's Film Foundation » (ultimo esempio, è stato, a Venezia, il film di J. Darnley Smith *Go Kart Go,* con il solito supporto narrativo tutto azioni di bande rivali, avventure a lieto fine e divertimento facile), per offrire invece dei « film-famiglia », adatti ai ragazzi per i loro valori educativi o ricreativi, ma accessibili a tutti e in particolare alla comunità familiare, cui si presentano film anche ricreativi ma più o meno problematizzati su momenti tipici dell'età adolescente o giovanile, come si è riscontrato quest'anno a Venezia anche in altri film dell'Est europeo.

Così *Hogy, allunk fiatalember* (t.l.: Come stai, giovanotto?) dell'ungherese György Révész, con un racconto lineare ricco di osservazioni psicologiche e di momenti emotivi, espone il dramma di un ragazzo nel suo momento di crisi puberale, quando il disincanto o la delusione rischiano di traumatizzare ogni sogno ideale e di sradicare l'adolescente dal quadro etico e sociale della famiglia. Andrea ha quattordici anni, sta per lasciare l'infanzia con ferme speranze di successo e invece si ritrova il padre irresoluto che ha scoperto nel suo ufficio la corruzione ma non ha la forza per condurre l'inchiesta sino in fondo, costi quello che costi, la madre priva di coraggio e di leatà che consiglia al marito il compromesso, il suo caro professore che, ingannato dalla moglie si consola e si dimentica con l'inebetimento etilico, l'amichetta Agi che maliziosamente accetta il corteggiamento interessato di un uomo quasi maturo. Lo stridore più forte avviene tra padre e figlio; c'è un momento di tensione estrema in cui il primo fa per sfogarsi autoritariamente sull'altro, poi, al di là degli schiaffi, la reazione introversa del padre, la comprensione del figlio e di colpo la reciproca presa di coscienza: i due si abbracciano, e il nucleo familiare si rassoda e si illumina.

Né è dammeno il film russo *C'era una volta un giovane,* gratificato dalla giuria ufficiale del Gran Premio della XVI mostra. Forse con minore intenzione educativa, ma anche con una maggiore scioltezza narrativa e una più ricca varietà di toni e di spunti, Vassili Ciukin presenta il quadro di un vitalismo giovanile libertario, forse non ancora educato per una prospettiva sociale, ma anche positivamente non irregimentato e ottimisticamente individuale, occidentalizzante quasi. Il protagonista del film è una specie di

Courtenay moscovita (*Billy Liar*) o di Sordi alla russa, un giovane insoddisfatto che segue i suoi sogni amorosi ma proprio per carenza di equilibrio affettivo e di profondità culturale, non sa andare al di là del gioco millantatore ingannando se stesso con immaginazione fervidissima ma innocente che si scarica nel momento in cui finisce, sicché poi in ogni situazione od avventura il protagonista, un po' per sfortuna, un po' per acerbezza di spirito si mostra sostanzialmente incapace di trovare un riscontro reale per la sua fantasia ideale e a volte sorridentemente donchisciottesca. Questa libera umanità di lui, già di per sé tematicamente notevole specialmente nell'ambito del cinema russo, lungi dall'irrigidirsi negli schemi di una critica di costume, ha trovato nel regista condiscendenza e simpatia, a volte forse eccessivi, sino al punto da scadere nel bozzetto, quasi sempre però puntuali e veri nella determinazione delle ragioni narrative.

Di ottimo livello è apparso anche il cartone animato di E. Lonsova, *L'orsacchiotto e il coniglietto,* una favoletta di dieci minuti per i più piccini, originale nel tema, moderno nel tratto figurativo, di una lineare semplicità, quale si ritrova anche nell'abecedario del danese Bent Barford, *ABC - Staveleg i Africa* (t.l.: ABC - Il gioco dell'ortografia in Africa), e senza quei ghirigori bizantini o giochi grotteschi di cui invece si è compiaciuto, pur con intelligenza ed arguzia, il polacco Lechoslaw Marszalek con *Corrida,* uno scherzo di pochi minuti su un toro e un torero di Spagna.

La Polonia, abituata in precedenti edizioni del Festival veneziano a ben altre e più consistenti presenze, quest'anno è rimasta al margine, limitandosi ad inviare oltre *Corrida* appena tre cortometraggi a carattere didattico, *Szkola* (t.l.: La scuola) di S. Prudin sulla rigorosa disciplina marinara degli allievi ufficiali del « Dar Pomorza », *Plastuga* (t.l.: La passera di mare) di J. Arkusz sulla vita e sulla riproduzione della passera di mare con una chiara esposizione delle modificazioni genetiche avvenute lungo il corso dei millenni, e infine *Zwierzeta naszych lasow* (t.l.: Gli animali delle nostre foreste) di Wlodzimierz Puchalski, una galleria di animali eccellentemente fotografata che vivono nella più grande foresta vergine d'Europa, presso Bialowicza, nella Polonia Orientale.

Su questo argomento d'ambientazione faunistica, la giuria trascurando il cortometraggio polacco, ha premiato, forse solo per diplomatica accortezza distributiva, *Edge of the Barrens* (t.l.: Ai confini della regione di Barrens), un film di Dalton Muir nettamente infe-

riore soprattutto sul piano tecnico e formale, anche se forse apparentemente più interessante sul piano di una conoscenza geografica.

I canadesi del resto, come gli americani, e talora anche gli inglesi, non amano troppo gli incantamenti estetici o le sollucccherie formali. Essi sono figli della civiltà televisiva e sciorinano i loro 16 mm. pragmatistici, suggerimenti pratici di varia natura e utilità, come *Everybody Helps in a Community* dell'americano Robert Churchill, o notazioni di costume, come *Christmas Cracker* dei canadesi McLaren, Jeff Hale, Gerald Potterton, Grant Munrey e *Journey into Friendship* dell'inglese Wheaton Galentine, o pagine sparse di un enciclopedismo alla Rider's Digest, come per *Gravity, Weight and Weishtlessness* della Film Associates of California e per *How Pine Trees Reproduce* della William M. Harlow Time e Lapse Motion Pictures.

E su questo stile manieristico, semplice e ingenuo, si adeguano non solo le filastrocche scherzose per la curiosità infantile, come *Guess What* (Indovinate cos'è) del canadese John Howe, ma anche i raccontini a soggetto, di una disarmante banalità e inverisimiglianza, come in *The Game Reserve* del canadese Don Haldane, o di una stupefatta ipnosi contemplativa, come in *The Little Boat* dell'americano Leonard A. Mazzola, quaranta minuti per la interminabile corsa di una barchetta lungo rivoli piovani verso il lago di un parco.

Né su un livello più eccellente si muovono le presunzioni americane del lungometraggio per ragazzi. James B. Clark, che ha presentato *The Island of the Blue Dolphins* (L'isola dei delfini blu) si lamenta della situazione accusando la miopia della produzione e spezzando una lancia in favore del film realistico con storie valide ed efficaci stimolanti il cuore e il pensiero, ma poi all'atto pratico questo presuntuoso missionario nel campo della cinematografia infantile, che cosa ha ricavato dal romanzo d'origine, notevole per la tensione umanistica di una ragazzina a contatto con la natura indifferente e gli animali ostili?

Il film, rapido e incisivo nella prima parte, scivola ben presto in un fumettismo colorato, dove la situazione della giovane Karana, isolata come un Robinson Crosue in un'isola al largo della California, si smorza in una successione episodica, a volte forzosa, e perde forza, vigore, umanità, fantasia.

L'assenza appunto di fantasia, come ispirazione, spontaneità, consonanza espressiva, è il difetto dei film italiani per la gioventù presentati quest'anno a Venezia. Con *Albero verde* Giuseppe Ro-

lando, pur rilevando un sensibile progresso sul piano narrativo, ha forzosamente sovraccaricato di indisponenti ridondanze musicali e di una tensione romanticamente victorhughiana la storia di Michele Magone, un teddy boy del secolo scorso riscattato dalla delinquenza mercé il suo fortunato incontro con S. Giovanni Bosco. Ma come non è riuscito a vivificare l'ambiente scenografico di una Torino 1850, così ha piattamente illustrato anche l'azione redentiva e anticonformista del grande Santo piemontese.

Poche righe poi meritano *Storia di Ciro* di Angelo D'Alessandro e *I gondolieri di Venezia* di Virgilio Boccardi, lavori modesti e tuttavia anch'essi aureolati con premi ufficiali. Il primo è un film televisivo cucito insieme da un narratage di Alberto Lupo su un attaccamento sentimentale di un bambino per un asinello sardo; il secondo è formalmente corretto ma ugualmente gracile con un breve filo narrativo immesso a giustificazione di un onesto documentario sulle gondole, sui loro cantieri e sulle scuole per gondolieri.

Strutturalmente vi si avvicina il film tedesco di W. Koch, *Abfahrt 11.20,* anch'esso costruito su un breve spunto narrativo incastrato in un normale documentario sui treni e sul mondo delle ferrovie.

La giuria però, nel vasto palmarès, mentre ha menzionato i tre film italiani, con un giudizio sostanzialmente sopravvalutativo, che si è ripetuto del resto anche per il grazioso e nulla più *Rèves de neiges* del francese Jean-Jacques Languepin, non ha fatto citazione del film tedesco, accomunandolo nel silenzio agli altri tre cortometraggi venuti dalla Germania, uno banalmente espressionistico con viraggi di azzurro, di viola e di verde, su una marachella quasi fantascientifica di due bambini (*Der Tes* di Peter Fleischmann), e gli altri due pesantemente didascalici o sugli usi e costumi della Grecia d'oggi (*Alltag in Griechland* di W. Koch) o sulla lavorazione di un film e sui processi di sincronizzazione (*Vor der Kamera* di Eberhard Hauff).

Tra le altre nazioni escluse dal palmarès, accanto alla Gran Bretagna e alla Germania, ci sono stati anche il Giappone e la Romania. Per quest'ultima, sopravvalutata nelle precedenti edizioni, c'è stato forse un silenzio di compensazione, tanto più che *Il globo di cristallo* di Gheorghe Nacy è apparso solo una storiella leggera, tra il patetico e il lirico, di un bambinello alle prese con un globo prestigioso in cui si riflette la caleidoscopica immagine di un mondo colorato dalla fantasia.

Per il Giappone invece, la cosa è sintomatica di una presa di posizione. Come l'anno scorso per *Wampaku oji no orochi taiji* (t.l.: Il piccolo principe e il drago dalle otto teste) di Yugo Serikawa, così anche quest'anno si è guardato con eccessivo rigore critico verso le esperienze nipponiche del lungometraggio animato, quasi per una segreta rivalsa contro il disegno di fattura disneyana, cui *Wanwan chushingura* (t.l.: La marcia dei cani) di Daisaku Shirakawa evidentemente si ispira. Ma il film giapponese, storia di una lunga meditata vendetta del cucciolo Rock alleato con i cani della città contro le fameliche voracità della tigre Killer e della volpe Orecchio Rosso, possiede un più suggestivo gioco cromatico e una più realistica scioltezza d'azione, su fondali scenografici di fantasiosa bellezza rivalutati da una fotografia cinemascopica e quasi tridimensionale, di pregnanti effetti spettacolari, ma secondo un disegno soggettivo delle immagini non sempre adatto al pubblico dei bambini.

Sul piano favolistico, migliore fortuna ha incontrato il film jugoslavo di Joze Gale, *Srecni, Kekec* (t.l.: Buona fortuna, Kekec) è la storia di un ragazzino di montagna, gaio e sereno, quasi giullaresco, innamorato della natura e generoso con il prossimo, in particolare con una bambina cieca, che egli dapprima libera dalle grinfie di una vecchia strega e poi risana con la conquista di un farmaco prezioso gelosamente distillato e custodito dalla vecchia, la quale alla fine svela sotto una maschera di burbera rudezza una dolente umanità. E così, il personaggio apparentemente cattivo si stempera nella serena amabilità di una favola buona, tutta letizia di colori, bellezza di paesaggi, serenità di spiriti, secondo le convenzionali attese degli spettatori più piccini.

Un interesse invece di più immediata contemporaneità ha mostrato l'altro film jugoslavo prodotto dalla Zagreb Film, *Nova igracka* (t.l.: Nuovo giocattolo), con il quale il regista Dusan Makavejev rivela la genesi creativa di un piccolo film concepito e realizzato da un gruppetto di ragazzi di Pitomaca, per partecipare al concorso internazionale « Decima Musa », ormai giunto alla seconda edizione dopo un paio di « grane » italiane e indetto tra i piccoli registi in erba di tutto il mondo su un tema fisso, diverso di anno in anno. Il film è apparso un felice trait-d'union tra i film appositamente realizzati per i ragazzi e quelle esperienze dei giovani dietro la macchina da presa, cui, sia pur nell'ambito del concorso « Decima Musa », la XVI mostra veneziana del film per ragazzi ha offerto con l'ospitalità anche il suo alto e significativo patrocinio.

* * *

La Giuria della XVI Mostra Internazionale del Film per Ragazzi di Venezia, presieduta da Giuseppe Flores d'Arcais (Italia), ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO DELLA MOSTRA: *C'era una volta un giovane* (t.l.) di Vassili Ciukin (U.R.S.S.);

LEONE DI SAN MARCO per il miglior film di categoria: I) film per l'infanzia: *L'orsacchiotto e il coniglietto* (t.l.) di E. Lonsova (U.R.S.S.); II) film per la fanciullezza: *Ivan v Utoku* (t.l.: Ivana centro-attacco) di Josef Pinkava (Cecoslovacchia); III) film per l'adolescenza: *Pazuvane kam Svobadata* (t.l.: Viaggio verso la libertà) di Willi Tsankov (Bulgaria); IV) film normali adatti ai ragazzi: *Hogy allunk fiatalember* (t.l.: Come stai,giovanotto?) di Gyorgy Revesz (Ungheria); V) telefilm: non assegnato;

OSELLA D'ARGENTO per il miglior film di gruppo all'interno di ciascuna categoria: I) film per l'infanzia: *a*) ricreativi: *Tato, Sezen Stene* (t.l.: Papà, comprami un cagnolino) di Milan Vosmik (Cecoslovacchia); *b*) educativi e didattici: *ABC - Staveleg i Afrika* (t.l.: ABC - Il gioco dell'ortografia in Africa) di Bent Barford (Danimarca); II) film per la fanciullezza: *a*) ricreativi: *Corrida* di Lechoslaw Marszalek (Polonia); *b*) educativi e didattici: *Edge of the Barrens* di Dalton Muir (Canada); III) film per l'adolescenza: *a*) ricreativi: *Misto* (t.l.: Il posto) di Zbynek Brynych (Cecoslovacchia); *b*) educativi e didattici: *Discovering Lines* di Paul Burnford (U.S.A.); IV) film normali adatti ai ragazzi: *The Island of the Blue Dolphins* (L'isola dei delfini blu) di James B. Clark (U.S.A.); V) telefilm: *a*) a soggetto: *Gondolieri di Venezia* di Virgilio Boccardi (Italia); *b*) documentari e attualità: *Reflekter* (t.l.: Cinegiornale) di Otakar Skalski (Cecoslovacchia); *c*) programmi registrati su pellicola: non assegnato;

OSELLA DI BRONZO: I) film per l'infanzia: *a*) ricreativi: *Krtek a Auticko* (t.l.: La talpa e l'automobile) di Zdeněk Miler (Cecoslovacchia); *b*) educativi e didattici: *Rêves de neige* di Jean-Jacques Lanluepin (Francia); II) film per la fanciullezza: *a*) ricreativi: *Srenco, Kekec!* (t.l.: Buona fortuna, Kekec!) di Joze Gale (Jugoslavia); *b*) educativi e didattici: *Plastuga* (t.l.: Il pesce piatto) di Jozef Arkuez (Polonia); III) film per l'adolescenza: *a*) ricreativi: *Vlnena pohaika* (t.l.: Favola in lana) di Hermina Tyrlová (Cecoslovacchia); *b*) educativi e didattici: non assegnato; IV) film normali adatti ai ragazzi: *Albero verde* di Giuseppe Rolando (Italia); V) telefilm: non assegnato;

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE: « ex-aequo »: Ladislav Ocenašek e Josef Filip per *Mate doma lva?* (Cecoslovacchia).

I festival dell'estate

I

Berlino : troppi film mediocri

Magro bilancio del quattordicesimo festival internazionale di Berlino: su ventiquattro lungometraggi in concorso, di diciassette paesi, quelli di buon livello si contano sulle dita di una mano; il film presentato ufficialmente dalla Francia (*Monsieur*) è stato ritirato dal cartellone perché il distributore tedesco ha temuto che eventuali critiche sfavorevoli ne danneggiassero lo sfruttamento commerciale; *491*, il quale doveva rappresentare la Svezia, è stato rifiutato dal festival perché già proiettato in pubblico (sia pure fuori festival) a Cannes; il francese *La difficulté d'être infidèle* e l'inglese *Night Must Fall,* pur in concorso, erano già stati messi in circolazione fuori dei paesi che li hanno presentati (appunto in Italia, rispettivamente col titolo *I piaceri coniugali* e *La doppia vita di Dan Craig*); per non dire delle polemiche su *La ragazza di Bube,* a cose fatte risultata in gara, con analogo insuccesso, nei due festival di Berlino e di Karlovy Vary.

Susuz Yaz (t.l.: L'estate senza acqua) di J. Metin (Turchia)

Da queste acque agitate è emersa la zattera di un ignoto regista turco, alla quale la giuria presieduta da Anthony Mann si è aggrappata con la speranza di salvare il prestigio del festival premiando un autore-rivelazione. In realtà, come non erano in gioco i destini della manifestazione berlinese, la quale ha sofferto, alla stregua di altri festival, della carestia dell'annata, così *Susuz Yaz* (t.l.: L'estate senz'acqua) non ha riscattato con una folgorante scoperta la modestia della rassegna. Si tratta infatti non soltanto di un regista-carneade, un tale Ismail Metin del quale Ulvi Dogan (produttore,

soggettista e attore protagonista del film) ha saputo dire soltanto che è un suo amico cineamatore, ma di un'opera i cui meriti sono tutti riflessi, risultando un'assimilazione, peraltro ben digerita, di temi e di modi già ampiamente assunti dal cinema realistico-sociale del secondo dopoguerra. Il film ha avuto, in Turchia, qualche noia con la censura, superata grazie all'appoggio della critica giovane: ciò conferma che ci muoviamo ancora nell'ambito di un cinema che persegue finalità moralistiche, una critica di costume giustapposta ai propositi artistici. L'una e gli altri rivelandosi d'accatto nell'impostazione del discorso e nei suoi sviluppi linguistici, il film manca di caratteri autonomi, limitandosi a trasferire in un luogo geografico diverso, per l'esattezza nelle riarsa Anatolia, problemi, ad esempio siciliani, che il cinema e la letteratura hanno già affrontato con simile prospettiva ideologica e analoghi procedimenti stilistici. Se gli fa difetto l'originalità, il film è tuttavia condotto con pulizia, una discreta misura, e qua e là fini introspezioni sulla rozza psicologia dei personaggi, bene integrati all'arido paesaggio e a un'arcaica società contadina in cui, se non si ha denaro per procurarsi una moglie, non resta che rapire una donna. È quanto è costretto a fare, nel film, il giovane Hassan, il quale però, come secondogenito, ha da obbedire al fratello maggiore Osman, un omaccione prepotente che come lo ha obbligato ad aiutarlo nella costruzione di un ruscello che dai suoi campi portava l'acqua alle misere terre degli altri contadini (l'egoista Osman, sfuggito da tutte le donne del luogo, vuole vendicarsi vendendo l'acqua ai compaesani), così lo obbliga a confessarsi autore di un assassinio che nei litigi con i vicini Osman stesso ha commesso, e ad andare in prigione al suo posto. Rimasto solo in casa con la giovane cognata, Osman le sottrae le lettere del marito detenuto, e infine le fa credere, perché gli ceda, che Hassan è morto. Grazie a un'amnistia, egli invece ritorna, scopre le infamie del fratello, nel corso di una lotta selvaggia lo uccide, e restituisce l'acqua ai campi della collettività. La contrapposizione fra il buono, vittima innocente di una situazione familiare dominata dal primogenito, e il cattivo che assomma i vizi dell'avido sfruttatore e del concupiscente represso, con nel mezzo il tragico destino della donna contesa, è ovviamente elementare, ma se il film ha qualche merito è proprio perché, accettando la facilità del soggetto, il regista ha evitato di cadere nei tranelli melodrammatici, rappresentando con vigore i caratteri su uno sfondo non eccessivamente colorito. Sincero nell'indicare certi retaggi me-

dievali e nell'invocare una migliore difesa dei contadini dall'inclemenza della natura e dai soprusi, *Susuz Yaz* è imparentato per qualche verso con i prodotti dei nuovi cineasti brasiliani: ha minori fumisterie intellettuali e maggiore immediatezza di racconto, però in compenso nel suo realismo vi sono ancora forti scorie veristiche. Sicché al suo notevole significato storico-sociale non si accompagnano innovazioni di stile meritevoli, almeno, di polemica.

Os fuzis (t.l.: I fucili) di R. Guerra (Brasile).

Appunto a uno dei giovani registi brasiliani, il trentatreenne Ruy Guerra, partito lancia in resta con i suoi amici contro la pigrizia degli spettatori e l'opacità artistica dei grossi produttori, è andato il premio speciale della giuria. Il suo film *Os fuzis* (t.l.: I fucili) conferma quanto già si vide a Cannes: che questi registi, impegnati nella denuncia dei mali del Brasile, innanzi tutto la povertà e il fanatismo religioso, e spesso originali nell'intuire le risorse poetiche di un mondo in cui angosce e frenesie, accavallandosi, evocano una realtà come poche altre, oggi, drammatica, e insomma artisti-muratori in continua ebollizione, mancano poi di confidenza con la calcina e i mattoni, e sono costretti a servirsi di molti strumenti dalla *nouvelle vague,* soprattutto dal capomastro Resnais. Ruy Guerra è fra questi. Autore di *Os cafajestes,* che al festival di Berlino del 1962 ci sembrò una modesta replica sudamericana del cinema europeo volto a documentare lo sfacelo morale della borghesia (ne erano protagonisti degli omosessuali drogati che ricattavano ragazze fotografate nude sulla spiaggia), Guerra ha ora sposato i temi di *Vidas sěcas* e di *Deus e o diabo na terra do sol,* svolti nelle regioni aride e miserrime in cui la predicazione di un santone può scatenare la rivolta contro l'ordine feudale. Per evitarla, e proteggere un grosso agrario del luogo, le autorità centrali mandano sul posto un gruppetto di soldati: come è facile prevedere, il sole, la disperazione, i soprusi infiammano i sensi e armano le braccia. Il popolo attende un miracolo; i militari, tirando per gioco su una capra, uccidono un contadino; l'autista di un camion tenta di far giustizia e di dare una concreta speranza ai derelitti, ma è ucciso dai soldati, uno dei quali ha frattanto trovato il tempo di amare furiosamente una ragazza. Ne deriva un film isterico, tanto più astratto quanto più vuole essere realista; con sequenze di folgorante suggestività arruffate con altre di bravura tutta formale: i nessi narrativi restando spesso oscuri, si apprezza la bella fotografia ma il discorso rimane disarticolato, piuttosto un documentario folcloristico, con inserti di « cinéma-verité » frammisti a schede sim-

bolistiche con sottofondo di musica liturgico-popolare, anziché una sintesi artistica di miseria e violenza. Come alcuni suoi amici, Guerra ha ingegno da vendere, ma accatastato insieme a cianfrusaglie intellettualistiche di derivazione parigina.

La difficulté de être infidèle (I piaceri coniugali) di B.-T. Michel (Francia).

Venuto meno il film ufficiale *Monsieur,* la partecipazione francese si è ridotta ai due film invitati, *La difficulté d'être infidèle* e *L'amour avec des si ...,* due divertimenti in cui lampeggiano talvolta « humour » e malizia, ma che infine sciolgono i propri succhi satirici in una commerciale prospettiva di evasione domenicale. Per *La difficulté d'être infidèle* (I piaceri coniugali) si era parlato addirittura di un'« algebra erotica » inventata dal regista Bernard-T. Michel, soprannominato « Toutblanc », per applicare i suoi studi di architetto alla traduzione di un « vaudeville » in commedia cinematografica. L'arma segreta sarebbe stata il montaggio, che consentendo di non rallentare l'azione avrebbe valorizzato al massimo il ritmo frenetico dell'antico genere teatrale, aprendogli una nuova età d'oro. In verità Michel, già assistente di Becker, di Demy, della Varda, di Godard, e qui al suo primo lungometraggio (ha debuttato con un episodio de *Les baisers,* Una voglia matta di donna), mostra di avere ben imparato il meccanismo della commedia d'azione, di sapere oliare il congegno dei quiproquo e utilizzare i saporiti dialoghi di René de Obaldia e la fotografia di Coutard, ma non perciò ha statura di rivoluzionario. Derivato da una « pièce » di Camoletti, « La bonne Anna », trasformata in modo da rendere più complessi gli incroci fra tre parallele avventure galanti, il film scandisce con progressione geometrica le regole dello scetticismo in materia di fedeltà coniugale, affermate in un contesto di piccante e comica suspense. La tresca di Françoise con Danny, divo della televisione, e di suo marito Olivier, funzionario delle belle arti, con Federica, arredatrice italiana, come al solito pronta a sparare sul fedifrago (un tocco di malizia che mancava alla « pièce » originaria, e fa ricordare, per il modo con cui il cinema francese ama caratterizzare le donne d'origine italiana, la moglie tradita de *La peau douce*), è raccontata nel suo momento cruciale: quando le due coppie, all'insaputa l'una dell'altra, si ritrovano di soppiatto nella stessa casa, dove anche la cameriera, fidando nella lontananza dei padroni, ha invitato il suo amico, un autista che si fa passare per conte. È costei, l'ingegnosa Chantal, che dirige la danza: scoperta da François e da Olivier, riesce a evitare che marito e moglie si incontrino, dirottandoli di volta in volta verso i

rispettivi amanti: ed essa stessa, dopo una notte di affanni, si ristora col falso conte. Tutto finisce in rosa: salvato il matrimonio di François e Olivier, Federica andrà con Danny e Chantal sposerà il suo autista. Siamo appunto nella più pura tradizione della commedia classica, centrata sull'astuzia della serva mezzana, che raccoglie le confidenze di tutti e combina i pateracchi, ma rivissuta con quel gusto francese dell'intrigo amoroso che appartiene più a un settecentesco « esprit de finesse » che al fervore di un'intelligenza mossa dal calore dei sensi. Le tre protagoniste sono Gisèle Hauchecorne, Donatella Turri e Michèle Grellier: la loro spigliata recitazione, e soprattutto quella della Hauchecorne, giova a dar brio all'innocua pellicola.

L'amou avec des si... di C. Lelouch (Francia).

Dopo il fiasco di *Le propre de l'homme,* il francese Claude Lelouch può sperare, con *L'amour avec des si ...*, di far dimenticare la settantina di filmetti girati in « scopitone » e di entrare nel novero di registi di cassetta con gli annunciati *La femme spectacle* e *Une fille et des fusils. L'amour avec des si ...* racconta una notizia di cronaca partendo appunto dall'ipotesi che la realtà sia quella prefigurata dall'aspettativa creata nello spettatore dal regista (il quale è anche autore del soggetto). Stando alle apparenze il pubblico dovrebbe seguire i fatti con crescente ansietà da quando lo si è indotto a credere che il protagonista del film è un evaso, più volte condannato per stupro, il quale pur avendo la polizia alle calcagna ha fatto salire sulla propria automibile una ragazzina autostoppista, una falsa ingenua dalla fantasia tanto fertile da sembrarle di ritrovarsi, sulla spiaggia della Normadia, in mezzo al fragoroso sbarco alleato. Il momento in cui il bruto assalirà l'inconsapevole fanciulla subisce però continui rinvii: e il perché si comincia a capire quando i poliziotti, piombati nell'albergo dove verosimilmente il delitto sta per compiersi, passano la notte a giocare a carte anziché precipitarsi a scongiurarlo. Tutto infatti era stato congegnato in modo da far cadere in trappola, con lo spettatore, non il presunto lupo vizioso, un pacifico rappresentante di commercio in cerca di un faro dove ritirarsi in solitudine per le vacanze, bensì la maliziosa pecorella, una ladruncola specializzatasi nel derubare i suoi occasionali compagni di viaggio e di materasso. La morale del film, che l'opinione pubblica può prendere abbagli funesti, è secondaria alle intenzioni di Lelouch: egli si diverte da un lato ad assommare elementi che congiurano contro il protagonista, per rendere più saporito lo scherzo, dall'altro a scomporre la realtà su

piani temporali diversi, a seconda dell'immaginazione dei personaggi, dei loro atti visibili, e della differente prospettiva degli osservatori, intervistati da un cronista su come giudichino i delitti sessuali. L'unità di stile stramazza sotto i colpi di un montaggio bizzarro, il quale in mani meno garibaldine darebbe risultati molto interessanti, ma il film può così mescolare con una certa arguzia, anche grazie agli effetti ottici e musicali, la satira del genere poliziesco con quella del western, il giallo psicologico e la commedia ironica: il gioco è inoffensivo ma estroso sul piano dello spettacolo.

Los evadidos di E. Carreras (Argentina).

Due film ha presentato anche l'Argentina. Su *Los evadidos* di Enrique Carreras non sono da spendere molte parole. Il regista si conferma un artigiano che sa condurre in porto le sue storie dignitosamente ma senza scintille. Riallacciandosi esplicitamente a un passo della « Pacem in terris » ispirandosi a un sanguinoso fatto di cronaca, il film vuole ricordare, perché siano alleviate, le penose condizioni in cui si trovano gli imputati incarcerati in attesa di giudizio. Il tema è encomiabile, ma il suo valore civile e morale è purtroppo incrinato da una commerciale impostazione e da un effettistico sviluppo dell'argomento: i ritratti dei detenuti, delle loro famiglie, del capobanda che trascina al massacro gli ammutinati con la speranza dell'evasione, e la spirale della violenza che stringe le vittime e i secondini suscitando un drammatico universo di fatalità ripetono infatti molti esempi già offertici dal cinema sociale americano, senza che per vigore di interpretazione e tensione di racconto l'opera abbia pregi particolari. Molto più ambizioso è il film argentino invitato, *Circe,* prodotto e diretto da quel Manuel Antin che dopo un discreto debutto, nel 1961, con *La cifra impar*, non a caso si guadagnò per il successivo *Los venerables todos* il soprannome di « Antinioni »: il suo sforzo di elaborare una personale interpretazione della tematica sulla incomunicabilità è infatti senza dubbio autentico, ma non è sorretto dall'intuizione artistica né controllato dal senso del reale. Oltrettutto *Circe*, scritto dallo stesso soggettista di *La cifra impar,* Julio Cortàzar, è privo di cornice storica e sociale. Ne è protagonista una giovane donna sessualmente inibita, e per di più dispettosa. Non soltanto ha già portato alla rovina due uomini, interrompendo le loro effusioni ogni qualvolta stavano per esplodere (uno, impazzito, si è affogato; l'altro c'è rimasto secco per un infarto), ma ora sta per divorarsene un terzo, Mario, il quale incredulo delle chiacchiere che circolano su di lei, e delle lettere anonime che la definiscono assassina, vuole a ogni costo sposarla. Il poverino non sa

Circe di M. Antin (Argentina).

che alla malattia patologica della ragazza si è aggiunto il rimorso, tuttavia inestricabilmente avvinghiato alla perfidia: quando le si avvicina, colei rivede gli spasimi e le smorfie delle sue vittime precedenti, sicché le immagini e i sentimenti dei tre uomini si sovrappongono, con quali facili, e contro le attese del regista talvolta persino umoristici effetti, si può immaginare. Dopo molti andirivieni fra gli specchi in cui essa accarezza le proprie disutili nudità e le braccia di Mario in cui vuole e disvuole vincere la propria inibizione, l'infelice maliarda confeziona per l'innamorato dei cioccolatini ripieni, anziché di liquore, di scarafaggi raccolti in soffitta. Il giovanotto annusa lo spregio e si decide a dire addio alla strega. Il tentativo di Antin di restituire attualità ai miti congiunti di Circe e di Narciso, calandoli in una vaga angoscia esistenzialista, è compiuto con molte elucubrazioni visive intorno al volto e al corpo della donna, interpretata da una Graciela Borges che si sforza di assumere atteggiamenti straziati e perversi; gli sbandamenti di ritmo nella giustapposizione del passato col presente, certi stralunati compiacimenti fotografici sulla penombra in cui si muove l'ambigua eroina, la monotona insistenza delle situazioni replicate con personaggi diversi svuotano il film di ogni restante significato.

IX. Olimpische Winterspiele Innsbruck 1964 di T. Hörmann (Austria)

Nessuna novità è venuta dalle cinematografie minori dell'Austria, della Danimarca, della Finlandia e della Repubblica araba unita. Il lungometraggio documentario *IX. Olympische Winterspiele Innsbruck 1964,* prodotto e realizzato da Theo Hörmann, non si sforza di interpretare in modo originale una manifestazione sportiva, le Olimpiadi della neve, sulle quali i registi, ovviamente preoccupati di testimoniare anzitutto l'andamento delle gare, non hanno del resto la possibilità di esercitare troppo la fantasia: Hörmann, però, ha rinunziato a servirsi del montaggio per cercare qualche soluzione che faccia sperare in un rinnovamento del genere. Sicché il film ha un interesse limitato agli appassionati degli sport invernali.

Selvmordsskolen (t.l. : Scuola di suicidio) di K. L. Thomsen (Danimarca).

Kesällä kello viisi (t.l. In estate alle 5) d E. Kivikosk (Finlandia).

Se il danese *Selvmordsskolen* (t.l.: Scuola di suicidio), scritto e diretto da Knud Leif Thomsen, e il finlandese *Kesällä kello viisi* (t.l.: In estate alle 5), scritto e diretto da Erkko Kivikoski, sono due gracili operine prive di mordente, la prima una commediola colorata al pastello sulle strambe avventure di un aspirante suicida, con vaghe aspirazioni di critica al mondo moderno e in particolare ai sistemi di prevenzione sociale, la seconda un pallido elzeviro sulle nuvole passeggere di una coppia di fidanzati in cui i giovani realizzatori, tutti al di sotto dei trent'anni, ricalcano i consueti mo-

Soft hands (t.l.: Mani delicate) di M. Zoulfikkar (R.A.U.)

delli del cinema, tuttavia rifugiandosi nel lieto fine, col film *Soft hands* (t.l.: Mani delicate), che il regista Mahmoud Zoulfikkar ha tratto da una novella di Tawfic El-Hakim, la cinematografia della Repubblica araba unita ribadisce il proprio stato di minorità. Goffamente recitato, il film vuole evidentemente contribuire a consolidare il regime proteggendolo dalle simpatie monarchiche serpeggianti ancora in Egitto: e perciò dipinge con colori grotteschi la figura di un principe della famiglia reale il quale pretende di continuare a vivere di rendita, ha tagliato i ponti con la figlia andata sposa a un borghesuccio ed è disposto a ogni compromesso pur di non sporcarsi le mani lavorando. Le intenzioni satiriche naufragano in un lago di situazioni farsesche, appena increspato dall'interesse che le spettatrici possono nutrire per le innumerevoli *toilettes* (quasi una diversa per ognuna sequenza) della protagonista.

Alleman (t.l.: Dodici milioni) di B. Haanstra (Olanda).

Un eccellente lungometraggio documentario, meritatamente vincitore dell'« Orso d'oro » della categoria, è venuto dall'Olanda. *Alleman* (t.l.: Dodici milioni) testimonia ancora una volta il talento di un autore, Bert Haanstra, il quale poggia il suo solido prestigio di documentarista su un'inesauribile facoltà di osservazione e di invenzione, alimentata da un fresco gusto della vita, alacre simbiosi di uomo e paesaggio. In *Alleman* egli compie un ritratto del popolo olandese: poiché non ha intenzioni sociologiche, né pretende di condurre un'inchiesta culturale sulla complessa realtà del paese, l'accusa di ottimismo ha scarso fondamento. Ad Haanstra preme soltanto descrivere quegli aspetti della vita quotidiana, e annodarli con un estroso montaggio, da cui meglio scaturiscono gli immediati piaceri dell'esistenza, i giochi gli svaghi i commerci, e nei quali si esprimono i variabili umori di un destino sorridente. Pedinando con la « candid camera » uomini vecchi e ragazzi sulle spiaggie e per le vie, e sottolineandone con humour affettuoso situazioni buffe e patetiche, egli perciò simpatizza con un presente dove perennemente fermentano occasioni di affettuosa letizia.

Herrenpartie di W. Staudte (Germania occ.).

Sul tema della colpevolezza si muovono ambedue i film presentati dalla Repubblica federale tedesca. *Herrenpartie* è un esame di coscienza sui delitti del nazismo, germe di crudeltà e di odio, e i suoi residui nella Germania contemporanea, dunque un film che si contrappone duramente a quel genere di commedie e di polizieschi col quale la massima parte della cinematografia tedesca di oggi evade da ogni analisi, spesso scomoda e rischiosa, sull'anima del paese. È vero che il regista Wolfgang Staudte, il quale a partire da *Gli assas-*

sini sono fra noi continua a meditare, con film girati nelle due Germanie, sulle responsabilità storiche dei suoi connazionali, è un isolato, e che per realizzare *Herrenpartie* ha dovuto ricorrere a una coproduzione con la Jugoslavia, ma è un fatto positivo che la pellicola sia stata invitata dal festival di Berlino: il sasso gettato dal film nello stagno delle coscienze sommuove le acque fino a comprendere, in cerchi sempre più ampi, tutta la realtà morale e politica della storia tedesca recente; proponendolo al pubblico, il festival comprova che l'orientamento politico della rassegna berlinese, decisamente anticomunista, non illanguidisce gli stimoli verso una nuova democrazia tedesca creata sul netto rifiuto del passato nazista.

Il film sceneggia l'aforisma « Noi tedeschi dimentichiamo troppo presto e i nostri vecchi nemici dimenticano troppo difficilmente ». Siamo nella Jugoslavia di oggi. Un gruppetto di turisti tedeschi, tutti maschi appartenenti a una società corale, ha smarrito la via fra le montagne del Montenegro. Andando in cerca di benzina per il pullman, arriva in un paese abitato da sole donne. L'accoglienza è gelida, e presto diverrà ostile: tutti gli uomini del villaggio furono trucidati dai nazisti, il crimine non è stato dimenticato, l'odio seminato vent'anni fa esplode, con un fanatismo pari al dolore, contro i turisti che si sentono innocenti. Dapprima sconcertati, poi irritati e impauriti, visto fallito il loro tentativo di ingraziosirsi le donne portando fiori alle tombe dei caduti, essi inconsapevolmente riassumono gli atteggiamenti dei militari: respinto l'invito di andarsene, si accampano in un negozio abbandonato, per sfamarsi rubano un montone, le odiose voci tornano a risuonare fra le strade deserte; quasi fossero nuovamente in zona di guerra, considerano come un nemico le atroci memorie delle donne. Ma c'è un giovane, fra loro, e un giornalista: il primo, provocandoli, accende la miccia degli alibi e delle ambizioni revansciste; il secondo osserva e trascrive le accuse che ora, pensando al passato, alle responsabilità della Germania e di ognuno di essi, gli anziani vengono lanciandosi l'un l'altro. La situazione si aggrava: distrutto il pullman dalle donne, attirati con un tranello sul luogo stesso dove avvenne l'eccidio, i tedeschi morirebbero fra le rocce e la tormenta se una giovane donna, tornata in quei giorni al paese, non riportasse le sue compagne alla ragione. Messi in salvo i turisti stanno per denunciare l'avvenuto alla polizia, ma il giornalista li avverte che in tal caso pubblicherà quanto si son detti, le viltà confessate, l'incomprensione mostrata verso i sentimenti che sono stati all'origine dell'episodio, e la volontà di rappresaglia ma-

nifestata dai più impetuosi. Mentre le donne sciolgono in pianto il loro spirito di vendetta, i tedeschi sono dunque costretti a ripartire facendo buon viso: hanno taciuto per convenienza, ma un vecchio prete interpreta il loro silenzio come un gesto di cristiana pietà.

Grondante di sarcasmo verso certi caratteri del popolo tedesco, e carico di pietà per la follia cui la Germania ha condotto le sue vittime, il film non vale granché per la sceneggiatura, che ripete moduli tradizionali nel contrapporre i vecchi ai giovani, nel sollevare discussioni feroci e nel ricorrere a convenzionali personaggi di contorno (una bambina e una madre impazzita dal dolore, le uniche due creature con le quali i turisti riescono a stabilire un contatto), e la regia è dignitosa ma si affida spesso a facili effetti: tuttavia *Herrenpartie* è importante per la decisione con cui, sfidando la conformistica e ipocrita accusa di vilipendere l'onore tedesco, vuole far riflettere gli spettatori su un problema nevralgico del nostro tempo, e servire alla riconciliazione meglio che con una reciproca compensazione dei morti.

Zeit der Schuldlosea di Th. Fantl (Germania occ,).

Anche l'altro film presentato dalla Repubblica federale tedesca, *Zeit der Schuldlosen,* intende in qualche modo alludere al passato perché serva d'insegnamento al presente. Ma qui ogni preciso riferimento storico è evitato, e il tema della responsabilità umana è calato nel limbo di un paese sconosciuto, del quale si sa soltanto che passa da una dittatura all'altra. Ciò gli toglie molto mordente, tanto più che la problematica psicologica e drammatica dei fatti viene condotta secondo gli schemi del « giallo »: nel pubblico la curiosità di sapere chi è l'assassino prevale di gran lunga sull'esame di coscienza. L'ambiguità del film, tipico prodotto di una società che non ha il coraggio di guardarsi allo specchio, si esprime d'altronde nel motivo dominante: in tempo di dittatura gli innocenti divengono colpevoli, e quindi l'assoluzione ha da essere plenaria; soltanto quando un volontario agnello assume su di sé le colpe altrui si può sperare che il rimorso induca il responsabile a giustiziarsi. Per sostenere questa tesi il drammaturgo Siegfried Lenz, sceneggiatore, insieme al regista debuttante Thomas Fantl, della propria « pièce » teatrale, chiude in carcere, all'indomani di un attentato politico, nove uomini, fra i quali c'è il colpevole: se egli dirà i nomi dei suoi compagni di fede, gli otto arrestati che non hanno niente a che fare con l'attentato saranno liberati. Il tira e molla fra l'attentatore, che pur di non tradire i compagni toglie la libertà agli innocenti, e costoro che vogliono indurlo a confessare per il bene della maggioranza, è lungo

e penoso: né le minacce né le implorazioni inducono il giovane a parlare. Finalmente un mattino l'uomo viene trovato ucciso. Non si sa quale degli otto reclusi lo abbia colpito, ma essendo venuta meno la ragione di trattenerli, tutti vengono rimessi in libertà. Passano anni, e dopo un colpo di stato sale al potere il partito rivoluzionario. Il gruppetto viene nuovamente arrestato, e questa volta da parte dei vincitori, i quali vogliono sapere chi uccise il loro martire. Nuove accuse e controaccuse fra i protagonisti, messi di fronte alla necessità di scoprire fra di loro l'assassino. Tutti sono sospettabili, perché tutti erano in qualche modo compromessi col passato regime. E le cose andrebbero avvolgendosi all'infinito intorno a una pseudo-dialettica drammatica con ambizioni di incalzante « suspense » se dinanzi al gesto di carità compiuto dal meno sospettabile, un vecchio che si dichiara l'omicida, il vero responsabile non si autodenunciasse sparandosi una rivoltellata.

Oi insopportabile verbosità, il film è floscio oltreché ambiguo, perché i dialoghi, tutti fra uomini, condotti prima in una cella e poi in un salotto, seguono logori moduli teatrali. Il regista Thomas Fantl, d'origine cecoslovacca, e già assistente di Jiří Weiss, ha cercato di muoversi nell'atmosfera sartriana di « Huis clos », innestandovi l'eco dell'*Angel exterminador* di Buñuel, ma non avendo la forza, e forse il prestigio, di sottrarsi alla prepotenza del testo letterario, non ha potuto sostituire la speranza di prove migliori al tedio della pellicola.

Il Giappone ha riproposto due registi non ancora quarantenni ma già abbastanza noti: Shohei Imamura e il più giovane, e più autorevole, Susumu Hani. *Nippon konchuki* (t.l.: La donna insetto), di Imamura, premiato dai critici giapponesi come miglior film dell'annata, si inserisce in quel filone di opere intimiste, con al centro un doloroso destino di donna, di cui oggi è caposcuola Mikio Naruse. L'ottima attrice Sachiko Hidari, abilmente truccata, interpreta qui attraverso un lungo arco di anni la vita di una figlia di contadini, che cresciuta nella povertà viene in città a passare le più amare esperienze, prima come operaia poi come serva infine come prostituta, mantenuta, e padrona di un potribolo. Distrutta dagli uomini, che hanno sfruttato la sua bellezza senza darle in cambio il calore di affetto da lei cercato, mortole anche il padre, suo unico conforto, essa è ormai soltanto avida di denaro. Quando, uscita di prigione, scopre che sua figlia vive col suo stesso protettore, il dolore è presto vinto dall'interesse: pur di non restare sola è disposta a convincere

Nippon konchuki (t.l.: La donna insetto) di S. Imamura (Giappone).

la giovane a un « ménage » a tre. La figlia non accetterà, e sposerà un contadino, ma il prezzo che essa ha pagato ribadirà il cinismo della madre, la scelta definitiva di una vita animale da trascinare fra i vizi della grande città.

Il film è molto amaro, di un pessimismo crudele, e un po' troppo a tesi nell'addossare alla società la colpa di avere svuotato questa donna di ogni commozione umana dopo i traumi giovanili, la regia è eccessivamente eclettica e l'inserimento delle personali esperienze della protagonista nella mutevole raltà politico-sociale del Giappone bellico e post-bellico è assai sbrigativo, ma rispetto a *Porci geishe e marinai,* l'unica opera che si conosca in Occidente delle quattro precedenti di Imamura, lo stile si è venuto prosciugando, acquistando in tensione e secchezza espressiva. In confronto a Naruse, Imamura è più intemperante, ma nelle sequenze imbroccate è più forte e più crudo.

Kanajo to Kare (t.l. : Lei e lui) di S. Hani (Giappone).

Nemmeno Susumu Hani, uscito da una famiglia di intellettuali benestanti, e anche perciò svincolato dalla sudditanza ai grandi produttori, è un ottimista. Ma la sua originale vocazione di documentarista (premiato a Venezia e a Locarno) gli consente di stemperare il nucleo moralistico dell'ispirazione in una larga osservazione del mondo, e di trarne qualche spunto di speranza. Anch'egli preferisce le figure di donna, ma a differenza di Imamura le sue protagoniste agiscono da stimolo positivo nel contesto di una classe sociale vittima del mito del benessere. Dopo aver presentato a Berlino, nel 1962, *Mitasareta seikatsu* (t.l.: Una vita soddisfatta), egli ha portato quest'anno al festival *Kanajo to kare* (t.l.: Lei e lui): dal confronto si misura la maturazione artistica di Hani, che in quel film aveva bisogno di congiungere all'amore l'impegno politico per esprimere la liberazione di una donna dalla schiavitù dei sensi e dalle perplessità esistenziali, e in questo più persuasivamente risolve una crisi psicologica al livello della presa di coscienza. *Kanajo to kare,* anch'esso interpretato in modo eccellente da Sachiko Hidari, la quale ha brillantemente superato il doppio esame con la palma di migliore attrice del festival, è ambientato alla periferia di Tokyo, in un casermone di abitazioni borghesi alzato ai margini di un campo dove vivono i baraccati. Fra costoro c'è un vecchio compagno di università del marito della protagonista, degradatosi a barbone perché deluso delle promesse umanitarie della società. Gli sforzi compiuti dalla donna per riportarlo a galla trovano un ostacolo insormontabile nella rassegnazione di lui, sorretta peraltro dalla convinzione di possedere

la vera libertà, e nella freddezza del marito, dimentico dell'antico cameratismo ora che è avviato verso una discreta agiatezza. Memore delle sofferenze patite durante la guerra, la donna aspira a fondare la propria famiglia sul sentimento della carità reciproca, ma la realtà sembra sconfiggerla: il vagabondo, sconvolto dalla morte del cane che insieme a una bambina cieca era l'unica sua compagnia, fugge lontano quando la sua baracca è distrutta per far spazio a un campo di golf; il marito si è rivelato incapace di pietà e commozione; un giovane garzone di lavanderia che lei ha cercato di aiutare è stato costretto a lasciare la città, non trovando lavoro, e a tornare in campagna; le vicine di casa hanno giudicato scandaloso che lei ospistasse un naufrago della vita; la ragazzaglia si è mostrata crudele e litigiosa. Pur accettando il proprio posto di moglie, lei ora comprende che quell'appartamento agiato, cella numerata di un alveare umano, dal quale il vagabondo è fuggito, pur avendovi trovata furtiva ospitalità, per il dolore della morte dell'amato animale, è il simbolo della solitudine e dell'egoismo in cui si racchiude il destino del mondo moderno. Tocca il marito, che nel sonno non le risponde: ma ora lei sa di dover soffrire per destarlo alla vita degli affetti.

Versione giapponese del tema universale dell'incomunicabilità, *Kanajo to kare* non è un grande film soprattutto per un eccesso di sentimentalismo nella protagonista (la derivazione stilistica da Antonioni è in particolare evidente nell'espressività del paesaggio edilizio, come nella descrizione dell'ambiente dei baraccati si sente l'influsso del realismo inglese e del neorealismo italiano), ma l'opera è articolata con gusto, le situazioni sono ben controllate, delicati certi trapassi, ed è interessante perché tocca molti problemi morali del Giappone contemporaneo: la disumanizzazione provocata dalla grande città e dall'ansia di arricchirsi propria delle classi medie, l'abbandono in cui viene lasciato il sottoproletariato, l'opportunità di esercitare il controllo delle nascite se non si è certi di mettere al mondo creature protette, almeno, dal calore della famiglia.

The Pawnbroker di S. Lumet (U.S.A.).

Un facile simbolo, le mani insaguinate, segno di partecipazione al dolore universale, imparenta il film giapponese all'americano *The Pawnbroker*. Ma se nella pellicola di Hani il sangue del cane ucciso accelera nella protagonista un processo già in corso, in questa di Sidney Lumet esso è l'elemento determinante di uno « choc » che come un « deus ex machina » scioglie di colpo un lungo silenzio. Anche qui è in primo piano il rapporto fra uomo e società, ma *The Pawnbroker* è fabbricato con maggiori attese spettacolari.

Venuto a vivere a New York, nel quartiere di Harlem, il professor Nazerman, un ebreo polacco al quale i nazisti trucidarono la famiglia, non vuol sentir parlare né del passato né dell'avvenire: prosciugato come una pietra, ha alzato un muro gelido fra sé e il mondo; umiliatosi a strozzino in un ambiente che gli sembra reggersi sulla violenza e sul vizio, ormai pensa soltanto al denaro, odioso a sé e al mondo. Succubo di un negro che si serve di lui per i suoi loschi affari, Nazerman continuerebbe a sopravvivere sul dolore dei poveracci che vengono da lui a impegnare la propria miseria se un giorno il calendario non gli riportasse alla memoria la tragedia del « lager ». Come lampi, gli tornano i ricordi, e la crudeltà del passato riecheggia nella spietatezza del presente. La sua corazza di gelo si incrina, il rimorso di essere sopravvissuto, e di essersi a sua volta trasformato in un essere abietto, scuote il suo isolamento: quando il giovane commesso del negozio, un portoricano, gli muore fra le braccia per aver tentato di salvargli la vita durante l'aggressione di tre teppisti, Nazerman confonde il proprio sangue con quello del ragazzo sacrificatosi per lui. Tornato partecipe del dolore, egli è di nuovo in comunione col mondo.

Il film, tratto da un romanzo di Edward Lewis Wallant, è di produzione indipendente, ma non perciò rinuncia, soprattutto nel finale, a qualche concessione effettistica. Diretto da Sidney Lumet con la padronanza che già gli si riconobbe nelle versioni cinematografiche di *Uno sguardo dal ponte* e di *Lungo viaggio verso la notte,* evidente soprattutto nella sicurezza dell'inquadratura, nel taglio aspro, nel cupo rilievo della recitazione di Rod Steiger, *The Pawnbroker* ha però una meccanicità di impianto che toglie molto calore umano alla storia, e la rende poco credibile. Incisivo nei rapidi « flash-backs » sulle torture naziste, efficace nel caratterizzare veristicamente la realtà di Harlem, Lumet resta poi quasi sempre ai margini della figura di Nazerman, più descritta dall'esterno che afferrata nella tragica dimensione di un morto che cammina. Il corso dei suoi pensieri ci sfugge, le consonanze fra il terrore del « lager » e la spietatezza di Harlem sboccano in un'angoscia che manca di dinamica narrativa. La diligenza con cui il film è costruito, e ne fa in ogni caso una rispettabile opera di qualità, non riesce dunque a nasconderne la scarsa ispirazione.

Faust di M. Suman (U.S.A.).

Incomprensibili restano i motivi per cui il festival ha invitato, come secondo film rappresentante gli Stati Uniti d'America, un *Faust* di Michael Suman, che per unanime consenso ha battuto il

primato dei fischi. Dice la sinossi che a Faust, giovane mago dei nostri giorni, sta per dare di volta il cervello, e che suo padre incarica Bolus, psichiatra e psicologo, di riportarlo alla ragione. Ma i metodi adottati sono, nonché bizzarri, da matti: in abito da sera, con una faccia patibolare, Bolus sfida il giovanotto a compiere strani sortilegi, almanacca con Margherita, anima una festa di maschere, parla e si muove come un burattinaio capitato in un gruppo di studenti universitari appasisonati di stregoneria e di teatro sperimentale. Senza che nessuno sia disposto a far la fatica di comprendere gli oscuri simboli dell'enigma, Faust finisce col divenire cieco. Presentatosi come una « fantasia satirica » su temi goethiani, il film è un folle guazzabuglio di surrealismo e di magia nera, sul quale non è possibile esprimere un giudizio prescindendo dall'ilarità suscitata.

Disuguale anche la partecipaziine della Gran Bretagna, ma ambedui i suoi film sono decorosi. Vero è che con *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore) siamo ai limiti del tedio. Per questa terza incarnazione cinematografica del famoso romanzo di Maugham (la prima è del 1934, la seconda del 1946) il regista Ken Hughes ha trovato in Bryan Forbes uno sceneggiatore di scarsa fantasia: insieme sembrano una coppia di vecchi, diligenti, caparbi conservatori per i quali il cinema è un'arte immobile come i gusti del grosso pubblico. Realizzato come un « andante largo » con un controcanto elegiaco affidato agli archi, il film racconta l'amore tra Mildred e Philip insistendo secondo formule corrive sul disperato attaccamento del giovanotto per l'indegna sgualdrina. Perdute le premesse del conflitto morale che agitava il romanzo, l'opera di Hughes si sviluppa secondo tutti i luoghi comuni della letteratura d'appendice sugli angeli perversi, con spirito e movenze proprie del decadentismo preannunciato, nei titoli di testa, dai marmi di Rodin. Né la fiacca interpretazione di Kim Novak e di Laurence Harvey la aiutano a reggere il confronto con le precedenti verisoni firmate da John Cromwell e da Edmund Goulding.

Of Human Bondage (Schiavo d'amore) di K. Hughes (Gran Bretagna).

In *Night Must Fall* (La doppia vita di Dan Craig) ritroviamo invece il segno di un talento cinematografico di prim'ordine. Se il regista Karel Reisz sembra aver dato addio, riducendo per lo schermo il dramma di Emlyn Williams del 1938, a molti ideali del « Free Cinema », la componente sociologica della figura del protagonista (il figlio di un minatore morto in una sciagura sul lavoro e di una guantaia) risultando assai sfocata nel ritratto di questo

schizofrenico che odia i ricchi e decapita le donne, Reisz conserva tuttavia una grande sicurezza di mano nella descrizione dei caratteri e degli ambienti. Oggi il suo eroe è Danny, un gallese psicopatico che dopo aver trucidato una cliente del bar in cui lavorava riesce a farsi assumere da una vecchia signora in un'isolata villa di campagna. Nei momenti di lucidità è affettuoso, allegro, di una virilità impetuosa che come ha già conquistato la serva così turba, con la sua rozza galanteria, la figlia della padrona di casa. Costei, paralitica, ci gioca bambinescamente, si fa scarrozzare in giardino e chiamare mamma. D'improvviso, scatta la follia: di notte, rimasto solo con la vecchia, si getta su di lei e la uccide a colpi di accetta. Il film è inferiore a *Sabato sera domenica mattina,* e forse il suo punto più debole sta proprio nell'interpretazione di Albert Finney, ancora troppo carico dell'esplosiva vitalità di Tom Jones per non affidarsi soltanto al mestiere nel tratteggiare un personaggio i cui lampi sinistri e i cui mostruosi complessi sono nascosti da una vernice gagliarda e gioviale, ma l'opera è intelligente, ben fusa in tutti i suoi elementi, il montaggio magistrale, ammirevoli le sintesi espressive raggiunta da Reisz nel ghiacciante racconto (eccezionale è l'interpretazione di Mona Washbourne, ottimo il ritratto della serva sfiorita che attende un figlio da Danny). Può dispiacere che Reisz si sia allontanato dal cammino della critica sociale, ma il suo nerbo di narratore è intatto.

Mahanagar (t. l.: La grande città) di S. Ray (India).

Doveroso l'« Orso d'argento » per l'indiano *Mahanagar* (t.l.: La grande città), un'altra di quelle opere fluviali di Satyajit Ray che con maestosa lentezza e classica dignità attraversano il paesaggio umano dell'India moderna, spinte da un'aura progressista che tuttavia non dimentica le ragioni della poesia. *Devi,* presentato a Cannes due anni orsono, si batteva contro la superstizione religiosa; *Mahanagar* prende ora di mira un'altra piaga della società indiana, i pregiudizi intorno alla donna, che le vecchie generazioni vogliono costretta al focolare e alla quale le necessità dei nuovi tempi chiedono invece di inserirsi alla pari degli uomini nella vita produttiva del paese. Ray non ha l'impeto e le sommarietà del libellista: artista più che tribuno, egli vuole aiutare l'India a crescere nella civiltà, ma intuisce che ogni promozione sociale deve accompagnarsi a un affinamento del gusto e della sensibilità morale. *Mahanagar* (che deve a Ray anche il soggetto e la musica) non è perciò costruito secondo uno schematico manicheismo, quasiché i giovani rappresentino un avvenire luminoso e i vecchi un oscuro

retaggio da calpestare: il film è persuasivo proprio perché penetra ben dentro un universo in cui lo scontro fra le generazioni si risolve in dolorosi conflitti di sentimenti, in primo luogo in amarezze che rischiano di lacerare il solido istituto della famiglia.

Eroina del film è Arati, la giovane sposa di un impiegatuccio di banca che col suo magro stipendio non riesce a mantenere, oltre alla moglie e al figlioletto, i vecchi genitori e una sorella. Spingendo la moglie a cercare un lavoro egli è convinto di allinearsi con i nuovi tempi, ma non ha fatto i conti con l'opposizione del padre e col proprio orgoglio. Assunta per andare a vendere macchine per cucire di casa in casa, Arati vince a poco a poco la timidezza, impara da una collega anglo-indiana a tingersi le labbra, acquista confidenza con la grande città; ma di pari passo aumenta l'ostilità della famiglia. Il suocero, pur di non farsi mantenere da lei, invoca il sussidio degli ex-allievi; il marito assiste con perplessità e gelosie all'affrancarsi della donna. Sta per costringerla a lasciare il lavoro quando egli stesso, fallita la banca, perde il posto. Consapevole della responsabilità derivantele dall'avere tutta la famiglia sulle spalle, Arati conserva con fermezza il senso dell'onore e della giustizia: quando la sua collega viene licenziata per motivi che ad Arati sembrano infondati, essa stessa, per protesta, si dimette. Ambedue disoccupati, marito e moglie andranno in cerca di un nuovo lavoro con la coscienza di aver coraggiosamente respinto l'uno l'avvilimento dell'umiliazione l'altra il ricatto di un disonorevole benessere.

Rifiutando, a prezzo di qualche lungaggine, una descrizione approssimativa dei caratteri e dell'ambiente borghese in cui si muove la famiglia di Arati, il regista ci ha dato un'opera nel contempo molto interessante dal punto di vista storico-sociale (l'azione è collocata una decina d'anni fa) e artisticamente molto nutriente: maestro nel legare l'evoluzione psicologica dei personaggi agli sviluppi della realtà esterna, e nell'individuare le più varie implicazioni morali di questo rapporto, Ray ci aiuta con grande finezza a percepire gli intimi travagli di un'età di transizione e ad accrescere la nostra facoltà di armonizzare le sofferenze dell'individuo col respiro di un nuovo mondo. Se la conclusione del suo film ci sembra peccare di retorica è forse perché vogliamo cinicamente sottrarre a paesi come l'India il diritto di essere ottimisti sulla possibilità di salvare, nell'uomo del Duemila, l'antica dignità della persona. La sobrietà emotiva del film, la sua morbidezza figura-

tiva, così bene confluita nel ritratto dolce e fiero di Arati, l'unitaria prospettiva di idee e di sentimenti, tolgono del resto al finale ogni sospetto di convenzionalità, giustificando il lieto fine con ragioni di intima coerenza psicologica.

A rappresentare idealmente i cineasti dell'Europa orientale, che ha disertato in blocco il festival (come si sa l'Unione Sovietica e le altre democrazie popolari si rifiutano di accettare un invito che considerano illegale, provenendo dal governo federale tedesco anziché dal solo senato-governo di Berlino), il polacco Janusz Piekalkiewicz, esule a Parigi, ha mandato un lungometraggio documentario, iscritto in concorso come apolide. *Polnische Passion* (t.l.: Passione polacca) appartiene all'ormai abbondante schedario di atti d'accusa raccolti anche dal cinema contro le nefandezze dell'ultima guerra. Descrivendo, con materiale di repertorio, la parte avuta dalla Germania, alleata con l'URSS, nel ridurre i polacchi in schiavitù, in lacrime e in cenere, il film ha però in prevalenza il tono di un'elegia patriottica. Impressionante per il verismo di certi squarci, l'opera rinfresca, con documenti e fotografie rabbrividenti, le memorie e i moniti derivanti dall'ingiusto destino di un popolo attanagliato ma indomito. Grande rilievo vi hanno le testimonianze sulle atrocità della Gestapo e della NKWD, sui campi di sterminio in Siberia e le fosse comuni di Katyn, sul ghetto e la rivolta di Varsavia. L'esule Piekalkiewicz accusa duramente i sovietici di tenere il paese in catene, e con ciò conferma la natura politica del film: il « dossier » che egli ha raccolto avrà tuttavia la sua importanza per gli storici dei funesti anni 1935-1945.

Polnishe Passion (t.l. Passione polacca) di J. Piekalkiewicz (Francia).

La Spagna, nella cui cinematografia si cominciano a notare cenni di risveglio, ha riposto le sue speranze in *Llanto por un bandido,* una coproduzione italo-franco-spagnola con la quale il regista Carlos Saura, avuti per la prima volta a disposizione mezzi finanziari considerati in Spagna lusinghieri per un giovane autore, penetra nell'insidioso cammino del film in costume, con inevitabile corredo di ambizioni storiche e scenografiche. Ne è protagonista El Tempranillo, un bandito che ai primi dell'Ottocento fu molto popolare nella Sierra Morena, e già ispirò Téophile Gautier e Merimée. Rievoncadone le avventure crudeli e generose, l'infelice amore per una donna mortagli fra le braccia, i contrasti con i patrioti liberali e le battaglie con l'esercito del re, Saura e Mario Camus, autori del soggetto, hanno fatto un film di largo consumo, in cui le scene di massa girate fra gli aridi poggi andalusi, l'efferatezza dei duelli

Llanto por un bandido di C. Saura (Spagna).

e dei saccheggi, la passionalità dei sentimenti sopperiscono, in una cornice figurativa assai curata, all'elementare psicologia dei personaggi e alla superficiale drammaticità del racconto. L'esito è infatti disuguale: il colore è spesso usato con intelligenza nella composizione di gruppi di cavalli e di soldati, e con effetti anche troppo eleganti in certi interni di camere stilizzati da arredatori squisiti nello sfruttare le luci; talune pennellate ambientali sono efficaci; la ricostruzione dei costumi, delle suppellettili, delle armi è diligente, e suggestivi sono alcuni paesaggi, gli stessi fra i quali si mosse El Tempranillo; ma molte finezze sono sprecate dall'ovvietà del giro narrativo, dalla lentezza delle cadenze, da una rischiosa altalena fra tragedia e opera buffa. Che Saura manchi per ora di forte personalità (benché il suo film precedente, *Los golfos,* fosse stato salutato come una grande promessa) è confermato dall'interpretazione di Francisco Rabal, Lea Massari e Philippe Leroy, guidati timidamente come elementi integrativi di un romanzo popolare di grande attesa spettacolare.

L'Italia ha partecipato al festival con *La visita* di Antonio Pietrangeli e *La ragazza di Bube* di Comencini: in ogni caso due opere decorose, che hanno ripetuto come il cinema italiano, pur in una critica congiuntura artistica ed economica, conservi le sue doti di freschezza e di penetrazione sentimentale.

GIOVANNI GRAZZINI

La giuria del XIV Festival Internazionale del Film di Berlino, composta da Anthony Mann (U.S.A.), presidente, Lucas Demare (Argentina), Jacques Doniol-Valcroze (Francia), Georges Tzavellas (Grecia), Richard Todd (Gran Bretagna), Takashi Kamei (Giappone), Faten Hamana, Hermann Schwerin, Gerd Ressing (Germania occ.), ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO: *Susuz yaz* (t.l.: L'estate senz'acqua) di Ismail Metin (Turchia);

ORSO D'ORO PER IL DOCUMENTARIO LUNGOMETRAGGIO: *Alleman* (t.l.: Dodici milioni) di Bert Haanstra (Olanda);

ORSO D'ORO PER IL DOCUMENTARIO CORTOMETRAGGIO: *Kirdi* di Max Lersch (Austria);

ORSO D'ARGENTO: *Mahanagar* (t.l.: La grande città) di Satyajit Ray (India);

PREMIO SPECIALE: *Os fuzis* (t.l.: I fucili) di Ruy Guerra (Brasile);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Sachiko Hidari

(Giappone) per *Nippon konchuki* (t.l.: La donna insetto) e per *Kanajo to kare* (t.l.: Lei e lui);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Rod Steiger (U.S.A.) per *The Pawnbroker.*

* * *

A lato dei premi ufficiali sono stati assegnati dalle rispettive giurie:

PREMIO FI.PRES.CI. (Federazione Internaz. della Stampa Cinematografica): *La visita* di Antonio Pietrangeli (Italia);

PREMIO UNI. CRIT. (Unione Internazionale dela Critica): *Alleman* di Ben Haanstra (Olanda);

PREMIO O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma): non assegnato.

I film di Berlino

LOS EVADIDOS — **r.** : Enrique Carreras - **sc.** : Sixto Pondal Rios - **f.** : Antonio Merayo - **m.** : Tito Ribero - **int.** : Jorge Salcedo, Tita Merello - **p.** : Selecciones Huincul - **o.** : Argentina. (98 minuti).

CIRCE — **r.** : Manuel Antin - **s.** e **sc.** : Julio Cortàzar, Manuel Antin, Héctor Grossi - **f.** : Américo Hoss - **m.** : Adolfo Morpurgo - **int.** : Graciela Borges (Delia), Alberto Argibay (Mario), Walter Vidarte (Héctor), Sergio Renan (Rolo) - **p.** : Manuel Antin - **o.** : Argentina. (83 minuti).

IX OLYMPISCHE WINTERSPIELE INNSBRUCK *1964* — **r.** : Theo Hörmann - **sc.** : Kurt Jeschko e Hans Hömberg - **m.** : Bert Breit - **p.** : Theo Hörmann - **o.** : Austria. (96 minuti - a colori).

OS FUZIS (t.l. : **I fucili**) — **r.**, **s.** e **sc.** : Ruy Guerra - **f.** : Ricardo Aronovich - **m.** : Moacyr Santos - **int.** : Atila Iòrio (Gaucho), Nelson Xavier (Mario), Maria Gladys (Luisa), Leonides Bayer (Sergente) - **p.** : Jarbas Barbosa per la Copacabana Filmes - **o.** : Brasile. (119 minuti).

SELVMORDSSKOLEN (t.l. : **Scuola di suicidio**) — **r.**, **s.** e **sc.** : Knud Leif Thomsen - **f.** (Eastmancolor) : Henning Kristiansen - **m.** : Bent Fabricius-Bjerre e Hans Christian Lumbye - **int.** : Jorgen Ryg, Axel Strobye, Hans W. Petersen, Bodil Udsen, Judy Gringer, Lone Hertz - **p.** : A/S Palladium. - **o.** : Danimarca (87 minuti).

KESÄLLÄ KELLO VIISI (t.l. : **In estate alle cinque**) — **r.**, **s.** e **sc.** : Erkko Kivikoski - **f.** : Virke Lehtinen - **m.** : Pentti Lasanen - **int.** : Martti Koski, Tuula Elomaa, Carita Gren - **p.** : Elokuva Oy - **o.** : Finlandia. (76 minuti).

L'AMOUR AVEC DES SI... — **r.**, **s.** e **sc.** : Claude Lelouch - **f.** : Jean Colomb - **m.** : Danyel Gerard - **int.** : Janine Magnan, Guy Mairesse - **p.** : Les Films de la Pleiade - **o.** : Francia. (83 minuti).

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE INFIDÈLE (I piaceri coniugali) — **r.** : Bernard-T. Michel.

Vedere dati a pag. (60) *del n. 7, luglio 1964.*

ZEIT DER SCHULDLOSEN — **r.** : Thomas Fantl - **s.** : dal dramma omonimo di Siegfried Lenz - **sc.** : Thomas Fantl e Siegfried Lenz - **f.** : Peter Forster - **m.** : Hans Posegga - **int.** : Erik Schuman (Sason), Peter Pasetti (il Barone), Wolfgang Kieling (L'Ingegnere), Hans Reiser (il Medico), Heinz Leo Fischer (l'Albergatore), Otto Brüggemann (il Banchiere), Walter Wilz (lo Studente), Gustl Datz (il Contadino), Karl Otto Alberty (il Camionista), Hans Drahn (il Tipografo), Hans Cossy (il Maggiore), Franz Mosthav (la Guardia), Nino Korda (il Capitano) - **p.** : Peter Carsten - **o.** : Germania occ. (95 minuti).

HERRENPARTIE — **r.** : Wolfgang Staudte - **sc.**: Werner Jörg Lüddecke e Arsen Diclić - **f.** : Nenad Jovicic - **m.** : Zoran Hristic - **int.** : Hans Nielsen (arch. F. Hackländer, ex-combattente), Götz George (suo figlio, studente), Gerlach Friedler (Wengel, giornalista), Friedrich Maurer (il prof. Asmuth), Reinhold Bernt (Wirth, autista), Rudolf Platte (il libraio Drechsel), Herbert Tiede (l'Ispettore Sobotka), Gerhard Hartig (il commerciante), Mira Stupića (Miroslava), Olivera Marković (Lia), Milana Dravić (Seja), Ljubica Janicijević (Nada) - **p.** : Neue Emelka (Munchen) / Avala-Film (Beograd) - **o.** : Germania occ. - Jugoslavia. (95 minuti).

NIPPON KONCHUKI (t.l. : **La donna insetto**) — **r.** : Shohei Imamura - **s.** e **sc.** : Shohei Imamura e Keiji Hasebe - **f.** : Masahisa Himeda - **m.** : Toshio Mayuzumi - **int.** : Sachiko Hidari (Tome Matsuki), Jitsuko Yoshimura (Nobuko), Hiroyuki Nagato (Matsunami), Seizaburo Kawazu (Karasawa) - **p.** : Nikkatsu - **o.** : Giappone. (123 minuti).

KANAJO TO KARE (t.l. : **Lei e lui**) — **r.** : Susumu Hani - **s.** e **sc.** : Susumu Hani e Kunio Shimizu - **f.** : Juichi Nagano - **m.** : Toku Takemitsu - **int.** : Sachiko Hidari (Lei), Eiji Okada (Lui) - **p.** : Iwanami / Eizo-Sh. - **o.** : Giappone. (114 minuti).

OF HUMAN BONDAGE (Schiavo d'amore) — **r.** : Ken Hughes - **s.** : dal romanzo di W. Somerset Maugham - **sc.**: Bryan Forbes - **f.**: Oswald Morris - **c.**: Beatrice Dawson - **mo.** : Russell Lloyd - **int.** : Kim Novak (Mildred Rogers), Laurence Harvey (Philip Carey), Robert Morley (Dr. Jacobs), Siobhan McKenna (Norah Nesbit), Roger Livesey (Thorpe Athelny), Nanette Newman (Sally Athelmy), Jack Hedley (Griffiths), Ronald Lacey (Mathews), Anthony Booth (Martin), Anna Manahan (cameriera), Jacqueline Taylor (cuoca), Derry O'Donovan (seconda cameriera) - **p.** : James Woolf per la Seven Arts - **d.** : Metro-Goldwyn-Mayer. (98 minuti).

NIGHT MUST FALL (**La doppia vita di Dan Craig**) — **r.** : Karel Reisz

Vedere recensione di G. Gambetti e dati a pag. 123 del n. 4-5, aprile-maggio 1964.

MAHANAGAR (t.l. : **La grande città**) — **r.** e **m.** : Satyajit Ray - **s.** e **sc.** : Narendra Nath Mitra e Satyajit Ray - **f.** : Subrata Mitra - **int.** : Madhabi Mukherjee, Anil Chatterjee, Haradhan Banerjee, Haren Chatterjee, Vicky Redwood - **p.** : R. D. Bansal - **o.** : India. (122 minuti).

LA VISITA — **r.** : Antonio Pietrangeli.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati a pag. 54 del n. 2, febbraio 1964.

LA RAGAZZA DI BUBE — **r.** : Luigi Comencini.

Vedere recensione di M. Verdone e dati a pag. 53 del n. 2, febbraio 1964.

ALLEMAN (t.l. : **Dodici milioni**) — **r.** : Bert Haanstra e Anton Koolhaas - **f.** : Anton von Munster - **commento** : Simon Carmiggelt - **voce** : Bert Haanstra - **m.** : Otto Ketting - **p.** : Bert Haanstra / Laren Nh. - **o.** : Olanda. (82 minuti).

SOFT HANDS — **r.** : Mahmoud Zoulfikkar - **s.** : da un romanzo di Tawfic El-Hakim - **sc.** : Youssef Gohar - **f.** (Eastmancolor) : Wadid Serry e Aly Kheirallah - **m.** : Aly Ismail - **int.** : Sabah, Mariam Fakhreldin, Ahmed Mazhar, Laila Taher,

Salah Zoulfikkar - **p.** : General Company per la Produzione Cinematografica Araba - **o.** : R.A.U. (75 minuti).

LLANTO POR UN BANDIDO — **r.** : Carlos Saura - **s.** e **sc.** : Carlos Saura e Mario Camus - **f.** (Eastmancolor) : Juan Julio Baena - **m.** : Carlo Rustichelli e Pedro del Valle - **int.** : Francisco Rabal (El Tempranillo), Lea Massari (Marìa Jerònima), Philippe Leroy (Pedro Sànchez), Lino Ventura (El Lutos) - **p.** : Agata Films (Madrid) / Atlantica Cinematografica (Roma) / Mediterranée Cinéma (Paris) - **o.** : Spagna-Italia-Francia. (95 minuti).

THE PAWNBROKER — **r.** : Sidney Lumet - **s.** : da un romanzo di Edward Lewis Wallant - **sc.** : David Friedkin e Marton Fine - **f.**: Boris Kaufman - **m.**: Quincy Jones - **int.** : Rod Steiger (Nazerman), Geraldine Fitzgerald (Marylin Birchfield), Brock Peters (Rodriguez), Jaime Sanchez (Jesus Ortiz), Thelma Oliver (la ragazza di Ortiz), Marketa Kimbrell (Tessie) - **p.** : The Landau Company - **o.** : U.S.A. (112 minuti).

FAUST — **r., s.** e **sc.** : Michael Suman - **f.** : Tony Forsberg - **m.** : Gordon Zahler - **int.** : Robert Towner (Faust), Judy Peters (Margaret), Roban Cody (Mefistofele / Bolus) - **p.** : Calvin Floyd / Kalmar Inc. - **o.** : U.S.A. (100 minuti).

SUSUZ YAZ (t.l. : **L'estate senz'acqua)** — **r.** : Ismail Metin - **sc.** : Necati Cumali - **f.** : Ali Ugur - **m.** : Yamaci - **int.** : Ulvi Dogan (Hassan), Erol Tas (Osman), Hülya Kocyigit (Bahar) - **p.** : Hitit Film / Ulvi Dogan - **o.** : Turchia. (70 minuti).

POLNISCHE PASSION — **p., r., s.** e **sc.** : Janusz Piekalkiewicz - **f.** : Mathias Chromecki - **m.** : Oskar Sala - **o.** : Francia. (80 minuti).

Karlovy Vary: un globo per i Cèchi

Il festival cinematografico di Karlovy Vary, il cui precipuo interesse continua a risiedere nella puntualizzazione storica degli sviluppi del cinema dei paesi a regime comunista, ci ha messo anche con la quattordicesima edizione di fronte a due ordini di problemi: da un lato al progressivo estendersi, nella coscienza dei soggettisti e dei registi di quei paesi, del desiderio di operare criticamente all'interno del sistema, adeguando la ideologia a una sempre più problematica visione della realtà umana; dall'altro alla difficoltà di equilibrare forma e contenuto in modo da occordare il pensiero al sentimento e da realizzare una sintesi artistica che, per essere tale, trascenda in valore il perimetro storico e sociologico e politico dentro il quale quegli autori sono costretti. Se gli esiti raggiunti in in direzione di una meno schematica concezione dell'esistenza sono talvolta confortanti, inciampi didascalici sono tuttora sparsi lungo il cammino di film che per certi aspetti sembravano aperti alle più libere soluzioni. Giacché si vuole in ogni caso restare dentro il sistema, tutte le giravolte dialettiche si susseguono dentro un labirinto cintato dal filo, elastico ma sempre spinato, del dogma poli-

tico. Poiché il traguardo è necessariamente quello del contributo portato dal cinema al rafforzamento della democrazia popolare, i valori artistici continuano a identificarsi, nel giudizo ufficiale, con quelli sociali. La forma è libera, ma l'idea è obbligatoria: un reciproco condizionamento è guardato con sospetto. Di qui le ambasce degli artisti, le cui ricerche non possono essere intese a modificare il mondo in una prospettiva perennemente reinventata, bensì vengono strumentalizzate per indirizzarlo più speditamente verso una mèta prefissata, e di qui, negli osservatori occidentali, la convinzione di dover spostare il metro di giudizio sul terreno delle allusioni, degli istinti repressi, del rapporto fra le perplessità politico-sociali degli autori e la loro faticosa trasfigurazione in termini artistici, insomma nello spazio che nel vivo della polemica sulla struttura della società socialista hanno certi fermenti poetici potenzialmente suscettibili di incrinare le basi ideologiche di quella società, e tutto ciò servendosi della venerata arma umanistica. Siamo, in ogni caso, su un terreno che riguarda l'arte cinematografica soltanto nella misura in cui i valori moralistici e culturali siano assorbiti in una personalità creatrice talmente forte da aver convogliati tutti gli elementi costitutivi dell'opera verso la pura espressione: restando l'evenienza, per ora, rarissima, l'importanza della maggior parte dei film visti a Karlovy Vary risiede nel pubblico dei vari paesi dell'Europa orientale cui sono destinati, nel coraggio con cui certi autori, ottenuta dal nuovo corso krusceviano la mano, vogliono il braccio, nella timidezza o nell'audacia con cui, gettato consapevolmente o inconsapevolmente un sasso contro il Castello, ne fanno uno strumento di elaborazione di un'estetica che salvi la loro anima pur consacrando la fabbrica alzata dai padri. Siamo, insomma, a un capitolo interessante della storia della cultura, ma non perciò a un paragrafo di tutto rilievo nella storia del cinema.

Obžalovaný (t.l.: L'accusato) di J. Kadár e E. Klos (Cecoslovacchia).

Lo ha dimostrato il cecoslovacco *Obžalovaný* (t.l.: L'accusato), vincitore del « globo di cristallo », per il quale lo stesso Ugo Casiraghi, su « l'Unità », dubitando che si tratti di un capolavoro artistico, parla del « film più audace e spregiudicato che sia uscito dagli studi di Praga in questi ultimi anni, e fra i più avanzati che siano stati prodotti in un paese socialista »: giudizio facilmente condivisibile, ma col quale appunto si elude un canone la cui validità sia sottratta a confini storico-geografici, l'audacia e la spregiudicatezza di un film restando correlativa alla società che lo esprime.

Autori di *Obžalovaný* sono Jan Kadár ed Elmar Klos, laureati

nel 1963 a Mosca per *La morte si chiama Engelchen* (t.l.), due registi della generazione di mezzo (Kadár è del 1918, Klos del 1910) che da una decina d'anni lavorano insieme su una tastiera eclettica. Protagonista del film, tratto da un racconto di Lenka Hašková che in questo caso bisognerebbe aver letto per misurare le modifiche apportatevi, in quella prospettiva di spregiudicatezza di cui si parlava, dallo sceneggiatore Vladimír Valenta e dagli stessi registi, è Josef Kudrna, il direttore di una centrale elettrica il quale ha avuto dal ministero l'ordine di portare a termine gli impianti, destinati allo sviluppo industriale di tutta la regione, entro una data indifferibile. Per rientrarci Kudrna è costretto a far lavorare i suoi operai giorno e notte, e dar loro dei premi di produzione non più contemplati dalla legge perché considerati un esoso incentivo capitalista. A opera ultimata, la legittima soddisfazione di Kudrna è cancellata dall'umiliazione di un procedimento penale aperto contro di lui. Alcuni impiegati, approfittando della sua buona fede, gli facevano infatti firmare dei mandati di pagamento superiori alle somme realmente date in premio agli operai. Accusato di peculato, Kudrna, che è un galantuomo e ha tanta fiducia nella giustizia del suo paese da non essersi nemmeno voluto scegliere un avvocato, si difende chiamando in causa le autorità che lo hanno costretto a trascurare i debiti controlli amministrativi mettendogli una scadenza, per la consegna dei lavori, che sarebbe stato impossibile rispettare se si fossero dovute seguire le regolari trafile burocratiche, e ponendo l'opinione pubblica e lo Stato di fronte alla centrale elettrica, che grazie ai metodi da lui adottati ora funziona alla perfezione. Mandati in galera i coimputati confessi, Kudrna viene condannato, in considerazione della sua buona fede e del suo irreprensibile passato di comunista, a soli tre mesi; poiché li ha già scontati durante l'istruttoria, sarebbe libero se accettasse il verdetto. Contro ogni aspettativa, egli lo respinge perché gli sembra un compromesso; accetta il castigo, ma non la motivazione che tiene conto dei suoi precedenti politici: « Una simile sentenza non risolve nulla ... non muove le coscienze ... è soltanto un modo di chiudere gli occhi » sui difetti dell'organizzazione economica, l'irresponsabilità del vice-ministro che non è venuto a testimoniare, la confusione di idee dell'apparato burocratico, e finalmente le ambiguità della magistratura. Il film finisce qui, sul rifiuto di Kudrna ad accettare il verdetto contraddittorio e l'invito a precisare, per il futuro, quali sono le vere responsabilità derivanti da funzioni come le sue.

Non occorre ripetere che l'autocritica, gli attacchi a un sistema che pretende di ridurre la vita a una formula, il contrapporre la complessità del reale allo schematismo dottrinario hanno prevalso, agli occhi di una giuria benevolmente disposta a sopravalutare un film di idee soltanto perché queste idee hanno finalmente preso a circolare anche nel cinema socialista, sulla considerazione della trasfigurazione di questi motivi in elementi drammatici. Contenti di aver intravisto i bagliori di un rinnovamento contenutistico, i giurati, in maggioranza provenienti da paesi dell'Europa orientale, hanno sorvolato sull'impianto teatrale del film, per tre quarti ambientato in un'aula giudiziaria, con inevitabile sfilata di testimoni, e di arringhe; sull'ovvietà delle soluzioni sceniche, in gran parte ricalcate su decrepiti modelli; sulla convenzionalità dei *flash-backs,* del taglio narrativo, della recitazione. L'aver mescolato giudici e avvocati autentici ad attori di professione conferisce indubbiamente accenti di verità ad alcune sequenze, come nessuno può mettere in forse la sincerità dei registi i quali, figurarsi, vogliono dimostrare che anche nei buoni può trovarsi un granello di cattiveria, e di bontà nei cattivi, ma tutto ciò chiaramente non basta a dar vigore alla rappresentazione, a uscire dalle secche del moralismo per contemplare uno scontro fra l'individuo e l'ambiente circostante. Benché sia vero che, stando all'estetica seguita da Kadár e Klos, l'assunzione pedagogica di temi così impegnati con l'attualità ne garantisca il valore di stimolo, indi l'efficacia artistica, indi la sostanza poetica: ciò che appunto, da gran tempo, si nega allorché da un confronto di idee non balza una sintesi dialettica comprovante la dubbiosa condizione dell'uomo. Nessuno infatti negherà che Kudrna, in *Obžalovaný,* è ancora uno strumento di comodo, un eroe positivo più disponibile dei suoi infausti predecessori, ma ugualmente inflessibile nel difendere la verità del momento, che impone il dogma dell'antidogmatismo: privo, in una parola, di ironia e di malinconia.

Soltanto un significato compensativo si potrebbe dare al premio speciale inventato per l'occasione e destinato all'americano *The Best Man,* se anch'esso non fosse soprattutto un polemico film di impianto politico, e in tal caso un indice puntato, con verosimile soddisfazione del festival nonostante i suoi atteggiamenti distensivi, contro i retroscena della campagna elettorale per la designazione del candidato alla presidenza degli Stati Uniti. La morale del film, che soltanto i mediocri arrivano alla Casa Bianca, perché gli uomini con le mani pulite possono tutt'alpiù evitare che la vittoria arrida ai di-

sonesti, deve essere sembrato un corollario di *Obžalovaný*: in realtà l'opera ha meriti autonomi notevolissimi, come ha già scritto su « Bianco e Nero » (aprile-maggio 1964, pp. 52-55) Ernesto G. Laura.

Non abbiamo visto tutti i film presentati a Karlovy Vary dai paesi socialisti, ma da quanto si è saputo e si è letto nei riassunti dei loro soggetti non si ha difficoltà ad ammettere che *Obžalovaný* fosse il migliore. Nello jugoslavo *Licem u lice* (t.l.: Faccia a faccia), di Branko Bauer, si davano colpi di maglio al culto della personalità, mettendo sotto accusa il paternalismo del direttore di una fabbrica e il gregarismo della base; nel polacco *Echo* (t.l.: L'eco) di Stanislaw Rozéwicz si riaffrontava il tema della responsabilità personale attraverso la storia di un celebre avvocato radiato dall'albo perché risultato appartenere al numero dei confidenti della Gestapo; nel rumeno *Strainul* (t.l.: Lo straniero) di Mihai Jacob si raccontava la maturazione politica di uno studente e poi operaio che negli anni oscuri prende coscienza dell'impegno democratico; e quanto allo inaugurale *Hamlet* di Kosintzev, opportunità vuole che se ne parli in occasione della sua presentazione, in concorso, alla XXV mostra di Venezia.

Der geteilte Himmel di K. Wolf, (Germania occ.).

A ragion veduta si possono invece avanzare larghissime riserve sui film della Repubblica democratica tedesca, della Bulgaria, della Ungheria, di Cuba. *Der geteilte Himmel* conferma che il trapasso dai film di puro e semplice orientamento antifascista, possibilmente ambientati in un campo di sterminio nazista, a film più ricchi di problematica contemporanea, e nei quali sia più difficile dire qualcosa di nuovo, è oltremodo rischioso, e comporta delle vittime. Una di queste è il regista Konrad Wolf, di cui non dispiacque *Sterne* (La stella di David). Volendo rinnovare la propria tematica col frugare nell'anima dei giovani tedeschi di oggi, egli ha intanto avuto bisogno di rifarsi al 1961, quando il muro di Berlino non era stato ancora alzato. Ecco dunque uscire dal romanzo di Christa Wolf che lo ha ispirato la giovane Rita, studentessa e operaia in una fabbrica di vagoni ferroviari. La ragazza si innamora di Manfred, un chimico di belle speranze, e va a conviverci, ma quando costui, scontento e sfiduciato, fugge a Berlino ovest, Rita si rifiuta di raggiungerlo, sacrificando l'amore sull'altare della patria comunista. Il film è noioso, pesante nell'impalcatura, mediocremente recitato, e tutte le linee e tutti i chiaroscuri con cui ci è offerto il ritratto di Manfred sono soltanto apparentemente ispirati a un franco desiderio di comprendere i motivi delle sue pene. La sua in-

quietudine viene fatta risalire a debolezza di carattere e a confusione di idee, se non proprio a egoistica delusione per il mancato riconoscimento ufficiale di un suo procedimento chimico. Talvolta egli sembra interpretare l'anelito delle giovani generazioni verso una vita più ricca di fantasia, in cui la sensibilità non sia considerata soltanto un lusso, ma è quando recita la parte del diavolo: la via giusta è quella scelta da Rita, che vince le iniziali perplessità col conforto dei compagni più saggi, e resta a costruire il socialismo pur di non abituarsi agli agi insidiosi dell'Occidente, dove, mormora desolata, si producono tante bombe. Il film tocca un'ampia serie di problemi, da quello dei rapporti fra padri e figli a quello della responsabilità degli scienziati, da quello della collaborazione fra gli operaio all'interno della fabbrica a quello delle consolanti prospettive socchiuse dalla conquista del cosmo da parte dei figli del popolo, ma sempre con verbosità didascalica e pedanteria da cronometrista dei tempi di produzione. Elemento psicologico determinante, nella scelta della protagonista, è appunto l'aver accertato che il montaggio del finestrino di un vagone può essere compiuto in quattordici minuti anziché in sedici.

Verigata (t.l.: La catena) di Sharlandjiev (Bulgaria).

Gelido, nella correttezza con cui segue la tradizione dei condannati a morte fuggiti, è il bulgaro *Verigata* (t.l.: La catena), del giovane Liubomir Sharlandjiev. Poiché anche il cinema di Sofia soffre di carenza di soggetti contemporanei, si resta fedeli ai temi tradizionali. Saltato dal finestrino d'un treno in corsa con una pesante catena al piede (ad ogni buon conto il regista si risparmia la fatica di spiegarci come l'uomo sia riuscito nell'inverosimile impresa), un comunista è braccato dagli aguzzini nei boschi e fra i campi. Lacero e affamato egli si trascina sui monti in cerca dei partigiani, ma diffida di ogni essere umano che incontra, anche di coloro che gli hanno dato prova di amicizia. Finalmente la sua catena, simbolo di schiavitù, si trasforma in simbolo di comunione: soccorso da un contadino, nonostante le ambasce della moglie trepidante per il figlioletto giacché la polizia minaccia di radere al suolo la casa in cui il fuggiasco ha trovato protezione, il prigioniero riacquista la libertà, ma grazie al sacrificio di un soldato: esempio memorabile della solidarietà popolare che già durante la guerra legava il popolo all'esercito. Il film è di una noia decorosa. Ha pagine discrete, soprattutto nell'accennare sobriamente ai rapporti fra il protagonista e la famiglia che lo nasconde, ma nell'insieme è di un realismo prolisso, con lunghe descrizioni della fuga attraverso spettrali paesaggi, dei piedi insangui-

nati e della rumorosa catena, e i propositi agiografici gli impediscono di approfondire il tema della diffidenza, che poteva strapparlo alla mediocrità.

Sodràsban (t.l.: Risucchi) di I. Gaal (Ungheria).

La musica di Vivaldi e di Frescobaldi e qualche bella fotografia dànno notevole eleganza formale all'ungherese *Sodràsban* (t.l.: Risucchi), opera prima di István Gaal, un autore promettente ma ancora assai gracile. Il tema del film, la responsabilità morale, è sviluppato in modo che ricorda il terzo episodio di *Storie sulla sabbia*: anche qui un gruppo di giovani ha bisogno, per afferrare il valore della vita, di incontrare dietro l'angolo la morte. Uno di loro, affogato nel fiume, è il reagente che provoca nei compagni una catena di interrogativi, ma tutti posti troppo dall'esterno per poter essere sciolti da uno stile-macedonia in cui fette di lirismo paesistico si mischiano alle bucce della scuola dello sguardo. Servito da un sensibilismo così umbratile da apparire freddo, il film fascia di squisitezze fotografiche, giustapponendo la morte fisica degli oggetti al dolore degli uomini, un manichino di legno dal profilo vagamente antonioniano, in ogni caso di estrazione intellettualistica. Per suo conto l'operatore Sándor Sára mostra eccellenti qualità.

En dias como estos di J. Fraga (Cuba).

Col film cubano *En dias como estos* torniamo al cinema didattico, e infatti il regista Jorge Fraga ne ha derivato l'ispirazione dal suo precedente documentario *Y me hice maestro.* Qui le due protagoniste incarnano alla perfezione, con uno schematismo desolante, le due concezioni che dividono il mondo comunista: da un lato il dogmatismo staliniano e cinese, dall'altro il marxismo critico che fa buon viso al cattivo gioco dei dubbiosi purché esso sbocchi in una resa a discrezione. Siamo in un accampamento di maestre elementari venute in montagna a rassodare i propri convincimenti rivoluzionari a contatto con la natura e i contadini analfabeti. Ellen, figlia della borghesia, è perplessa sulle finalità del movimento castrista, e tuttavia si è aggregata alla comitiva in cerca di qualcosa in cui credere. La compagna che incontra è invece di marmoree convinzioni. Ma anche essa, da aggiornata militante, fa l'autocritica: quando Ellen fugge dal campo, si sente colpevole della durezza mostratale, la raggiunge e la riporta al campo. Commossa, Ellen si lascia docilmente recuperare e rinunzia al tristo fidanzato che si prepara ad emigrare. La parentela col tedesco *Der geteilte Himmel* è stretta, ma Fraga è più giovane, più moderno di Konrad Wolf, e con un po' di buona volontà si può avvertire in lui la lezione di Joris Ivens, del quale è stato assistente per *Cuba, pueblo armado* e *Carnet de viaje.* Tutta-

via lo stile è gravemente disuguale, alternando il minuto realismo delle scene al campo al pensoso lirismo delle sue protagoniste. Le bravure fotografiche non impediscono al regista di restare alla superficie e di trattare come un componimento a soluzione obbligata un tema così fertile quale quello dell'atteggiamento spirituale della gioventù nei confronti di una rivoluzione, della difficoltà di incanalare in un alveo predisposto i propri conati di affermazione sentimentale.

Zivi a mrtvi (t.l.: I vivi e i morti) di A. Stolper (U.R.S.S.).

Ancora un passo indietro col sovietico *Zivi a mrtvi* (t.l.: I vivi e i morti), ma che almeno ci riporta al solido genere dell'affresco storico-psicologico. Consacrato ai mesi oscuri del 1941, quando l'esercito di Hitler marciava verso Mosca, il film di Aleksandr Stolper tratto dall'omonimo romanzo di Konstantin Simonov è un vasto mosaico (diviso in due parti, di 2700 metri ciascuna) sulle ombre e le luci della guerra. Volendosi celebrare l'eroismo del popolo sovietico si intende che gli atti di valore, lo spirito di sacrificio, la volontà di resistere prevalgono sui gesti di viltà e sulle meschinerie dei burocrati: ma l'epica muscolatura del film non soffoca la gentilezza di certe pagine, e alcune scene di guerra, alcuni ritratti di soldati, pavidi e audaci, descritti con forte rilievo e con bella efficacia drammatica, consentono di sopportare tre ore di proiezione senza fastidio. Legando i vari piani narrativi del romanzo con la figura del corrispondente di guerra Sintsov, il quale è protagonista e spettatore di episodi di vario genere ma tutti ugualmente intensi, Stolper non ha detto molto di nuovo, salvo che per le accuse mosse al culto della personalità, chiamato responsabile della gravissima crisi militare e morale attraversata in quel periodo dall'esercito sovietico; però il film è sincero, girato molto bene, taluni passaggi hanno una nobile potenza emotiva, e la concertazione non ha quella pomposità che tanto spesso, in film consimili, fa scadere i temi eroici a monumentale ma vacua retorica.

Starci na chmelu (t.l. I vecchi della raccolta del luppolo) di L. Rychman (Cecoslovac.).

Unico film sorridente venuto a Karlovy Vary dalle impegnate cinematografie dell'Europa orientale, *Starci na chmelu* (t.l.: I vecchi della raccolta del luppolo) ha confermato che i cecoslovacchi sono i più insofferenti al tedio connesso sovente alla problematica ideologica. Sull'esempio di *Quando il gatto verrà,* taluni di essi preferiscono stemperare il moralismo nell'acqua frizzante della commedia colorata, strizzare l'occhio, castigare ridendo. Anche in *Starci na chmelu* la satira non ha nulla di acre: i rapporti fra i vecchi e i giovani sono presi di petto (e i più maturi ne escono grondanti di ipocrisia), ma con garbo e antica indulgenza. È un aceto sul quale gal-

leggiano petali di rosa, un gradevole sorso di elisir di giovinezza accompagnato da ilari musichette. Scritto e sceneggiato da Vratislav Blažek, un commediografo molto popolare, autore anche di parole per canzoni, di riviste di pattinaggio, di commedie filmate, e diretto da Ladislav Rychman, creatore del Teatro della Satira, il film è appunto un « musical » sui giovani e per i giovani. Ne è protagonista una coppia di liceali, Filippo e Anna, arruolati, d'estate, per la raccolta del luppolo. Un tenero amore nasce fra di loro, nell'allegra baraonda delle camerate e dei campi, ma l'invidia di un coetaneo e la malizia degli adulti ne ostacola la dolce fioritura. Infine ambedue vengono cacciati, ma non prima che l'amore abbia affermato i propri diritti: banditi dalla comunità, i cuori di Filippo e di Anna hanno stretto una più forte e sincera alleanza.

Protetto dallo scudo brechtiano « Soprattutto non annoiare », Rychman ha costruito un film di sicura resa spettacolare, nel quale musica, danza e recitazione concorrono, ben fuse, alla sbarazzina giovialità dell'assunto. Pur con le sue elementari coreografie, l'opera è piena di brio, le canzoni sono piacevolissime, i balletti mettono buon umore, la satira è arguta (il « metodo Filippo » per aumentare la produttività avrebbe uguale successo in Occidente: basterebbe che gli adulti, memori della loro età verde, aiutassero i diciottenni ad amarsi; l'abbinamento degli innamorati darebbe un insperato impulso alle economie nazionali). I riferimenti a *West Side Story* sono stretti ma casuali, perché il film ha indubbi caratteri nazionali nonostante sia ampiamente ritmato sui tempi della « bossa nova ». Fresco e spontaneo, *Starci na chmelu* si raccomanda anche per una curiosa circostanza: è il trecentesimo film la cui fotografia sia firmata da Jan Stallich, il « cameraman » di *Extase* ora specializzatosi nel colore.

Prawo i pieść (t.l. La legge e la forza) di J. Hoffman e E. Skorzewski (Polonia).

Un eclettismo che è difetto di personalità anziché espressione di varietà d'interessi rivelano, col film polacco *Prawo i piešč* (t.l.: La legge e la forza), i registi Jerzy Hoffman e Edward Skorzewski, che dal 1955 percorrono in coppia la tastiera sociale, satirica, antireligiosa, con documentari, reportages da Cuba, il primo lungometraggio *Gangsters e filantropi* (t.l.), e ora finalmente questo *western* situato in una cittadina della Polonia ovest nell'immediato dopoguerra. Presentato come un film psicologico realista sul problema dell'onestà dell'individuo di fronte alla società e a se stesso, l'opera racconta senza riuscire a emozionarci i pericoli corsi da un onest'uomo alle prese con una banda di saccheggiatori. Infilando chicco per chicco un rosario di luoghi comuni, gli autori pretendono di incatenarci con

altoparlanti che gracchiano nelle strade deserte, gesti di ribalderia e squallidi amori fra i gangsters e un gruppetto di donne reduci dai campi di concentramento. La loro povertà di idee risulta patentata sul finale, quando la caccia all'uomo, sui tetti e negli scantinati, si svolge secondo paleolitici modelli (basti dire che per schiacciare il capobanda basta rotolargli addosso pesanti barili). Privo di ritmo e di tensione, recitato convenzionalmente, il film ricorre con ingenuità ai facili effetti che Hoffman e Skorzewski dichiarano di avere deliberatamente adottato nei loro cortometraggi per rendere più efficace il messaggio sociale.

Nugel bujan (t.l.: Il peccato e la virtù) di D. Cimit-Osor (Mongolia).

Per concludere con la partecipazione dei paesi socialisti, dobbiamo attenzione a *Nugel bujan* (t.l.: Il peccato e la virtù), venuto dalla Repubblica popolare di Mongolia, un film passato quasi inosservato per le scarse notizie che si hanno sul suo paese d'origine (dove si producono da quattro a sei film all'anno), e perché fra la ventina di cineasti mongoli, tutti diplomati a Mosca, il nome di D. Čimit-Osor era ignoto, venendo egli dal teatro. Nella vicenda si riflette la polemica antireligiosa consueta alla più rozza tematica comunista. Siamo negli anni precedenti la rivoluzione: una giovane donna è stata violata da un Lama, il quale le ha fatto credere che darsi a un sacerdote è un modo di servire Dio. Divenuta vecchia e malata dopo una vita viziosa, pretende che la figlia, Mjadagma, si venda per mantenerla; ma la ragazza, che ama, ricambiata, il novizio Najdam, si rifiuta, e poiché Najdam non può sciogliere i voti si appresta a lasciare la casa. Origliando alla porta, i due giovani apprendono però che Mjadagma è figlia del vecchio Lama, il quale ora si rifiuta di riconoscerla per non perdere prestigio agli occhi del popolo e dei confratelli, anche loro, del resto, corrotti e bugiardi. Deluso e sdegnato il novizio getta, letteralmente, la tonaca alle ortiche, e con Mjadagma se ne va in cerca della verità lontano dalle ipocrisie del tempio.

Elementare nella sua crudezza propagandistica contro i residui dello spirito religioso che ancora devono fermentare in Mongolia, il film è di notevole interesse per la rudezza del linguaggio, in cui si esprime la permanente vitalità della grande scuola realista del cinema sovietico degli anni d'oro. È ovvio che D. Čimit-Osor è un epigono di provincia, ma la sua mano è ferma, sa fissare con povertà di mezzi ma lucidità di occhio i tipi, tutti fortemente rilevati, i nudi paesaggi, i suggestivi ambienti liturgici. Con uno stile riboccante di echi classici e tuttavia percorso di un'inesauribile sensibilità figurativa, sem-

pre intesa a ridurre all'osso la corposa realtà, il film tanto più colpisce per la sua forza espressiva quanto meno, come è ovvio, a noi è dato comprendere del dialogo mongolo. La fotografia, la musica, la contenuta recitazione della vecchia attrice teatrale Icinkorlo, una delle colonne del Teatro nazionale di Ulan-Bator, hanno una larga parte nell'emozione estetica provocata da *Nugel bujan.*

Le journal d'une femme de chambre (Il diario di una cameriera) di L. Buñuel (Francia).

Il boccone più ghiotto offerto al festival dall'Occidente era *Le journal d'une femme de chambre* (Il diario di una cameriera) di Luis Buñuel, presentato dalla Francia. Alla resa dei conti esso ha ottenuto soltanto il premio per la migliore interpretazione femminile, aggiudicata, peraltro con scarsa convinzione, a Jeanne Moreau, ma ciò non impedisce di riconoscere che era, fra tutti, il più personale, forse l'unico in cui un temperamento si esprimesse in assoluta libertà, preoccupato soltanto di dar sfogo alle proprie ossessioni. Come ciò dà compattezza all'ispirazione e unità alla rappresentazione, così segna anche i limiti del film, nel quale non c'è nulla di sostanzialmente nuovo rispetto al consueto repertorio di idee fisse buñueliane; per certi aspetti esso anzi risfoglia un « cahier de doléances » che da tempo immemorabile è anche « le livre de chevet » di Buñuel, immobile nello schedare i vizi di una borghesia sufficientemente esplorata a titolo (giustamente) derisorio. Film storico non soltanto perché ambientato negli anni 1925-1930 ma perché spara contro un bersaglio ormai ridotto a brandelli, e con strumenti assai polverosi, *Le journal d'une femme de chambre* ha purtroppo il sapore di una vendetta privata compiuta dal vecchio Buñuel contro Chiappe, il prefetto di polizia che gli fece requisire *L'Age d'or.* « Viva Chiappe! » gridano infatti, nel finale, i facinorosi militanti dell'Action française che sigillano l'arrampicata sociale di Celestina, la cameriera beata di essere riuscita a farsi servire la colazione a letto, mentre il mostruoso stalliere impunito dell'assassinio d'una bambina applaude freneticamente il corteo dalla soglia del bar aperto con i soldi rubati al padrone. E il grido ovviamente risuona della risata sardonica di Buñuel, che qui voleva giungere: a dimostrare quali infamità morali fossero nascoste nel sottosuolo militarista, nazionalista, antisemita, clerical-patriottardo della borghesia francese ostile al movimento surrealista in cui egli muoveva il passo. La scelta del romanzo di Octave Mirbeau, la cui azione è situata sul finire dell'Ottocento, e nonostante la posticipazione degli avvenimenti di una trentina d'anni, denuncia l'origine polemica del film, il quale è dunque un rigurgito anarchico, come l'edizione trattane nel 1946

da Renoir era un soprassalto melodrammatico. Se il film ha una sua robustezza non è dunque per quello che dice, ma perché il rancore di Buñuel conferisce ai personaggi un'estrema vivezza di contorni, li muove in un clima inesorabile, dà loro un'evidenza e uno spessore che ce ne fanno gustare il ludibrio come se fossero nostri nemici personali.

L'adattamento fattone da J.-C. Carriere e da Buñuel stesso sposta notevolmente l'asse del romanzo di Mirbeau. Rifiutata la forma del diario, Celestina non ne è più al centro, e vedremo che questo risulterà il difetto grave del film. Qui la giovane cameriera, venuta da Parigi in una villa di campagna della provincia normanna, si trova subito di fronte a un campionario di ipocriti: un vecchio signore rincorbellito, il quale si dà arie di gentiluomo ma la convoca segretamente per toccarle i polpacci, le fa indossare gli stivaletti femminili feticisticamente conservati in un armadio, cade in deliquio dopo averla osservata camminare e muore in una crisi di erotismo senile; una padrona di casa frigida e baciapile, insofferente delle pretese coniugali del marito, lasciato libero di sfogarsi a caccia e con le serve purché non venga a chiederle denaro e a disturbarla mentre colei almanacca con un apparecchio per irrigazioni; uno stalliere cupo e taciturno che insidia le bambine e insieme al sacrestano del paese traffica nella politica, sostenendo a spada tratta i diritti della patria, della religione, della famiglia, dell'ordine basato sui manganelli, della razza; un vicino di casa, capitano in congedo, gonfio di onore militare e di sani principi, che becchetta come una donnaccola con i padroni di Celestina. Al repertorio si aggiungerà, nel corso della narrazione, una sguattera scema, facile preda del padrone affamato; un parroco che viene a batter cassa in cambio di consigli da confessionale; una bambina che ha già l'istinto della ladra; una polizia balorda che si lascerà sfuggire l'autore di un mostruoso delitto. Caduta in questo ambiente, Celestina ne prova un certo ribrezzo, ma di qui deve passare per salire i gradini che la porteranno dalla condizione di serva a quella di padrona. Essa è filistea come gli altri: quando avrà il sospetto che sia stato lo stalliere a violentare e uccidere la bambina trovata nel bosco, rinunzia a licenziarsi non tanto per scoprire le prove del delitto, quanto perché il mostro, nella sua rozza malvagità, attira il cinismo di lei, vanamente camuffato di affetto per la piccola martire. Quando, dopo aver tuttavia fabbricato una prova contro di lui, la polizia lo rilascia, Celestina ne ha già provato il maschio vigore, e non insiste nell'accusarlo: andata sposa al ca-

pitano, ha ormai succhiato tutti i veleni dell'ipocrisia borghese. Talché ancora una volta, come in *Viridiana,* nessuno si salva; la vena moralistica di Buñuel si secca nello stagno dello scetticismo. Protestatario per vocazione, egli continua a incrudelire sull'uomo a vantaggio dell'artista.

Nessun dubbio infatti che questi ritratti grondanti di perfidia siano condotti con rigore di stile, e che il racconto sia portato avanti con grande incisività narrativa, rinunziando persino all'incentivo del commento musicale. Il quadretto composto da Buñuel è di genere, ma le figure e lo spazio che vi circola sono evocati con una punta di fuoco, talché l'inesorabilità della rappresentazione, l'inclemenza con cui l'autore ne estrae le componenti psicologiche e sociali più sordide, dilatano la scena al di là di una convenzionale cornice pamphlettistica. Se il film, tutto considerato, resta inferiore a *Viridiana* (Viridiana), ma non all'*Angel exterminador,* è perché Buñuel ha sentito il romanzo di Mirbeau come un affresco derisorio anziché come un autoritratto ironico: distribuendo la propria attenzione, in uguale misura, su tutti i personaggi, e caricandoli di deformità morali, appunto per esercitare il suo sarcasmo su una zona il più larga possibile, Buñuel ha trasformato in protagonisti le figure di contorno, e così facendo si è lasciata sfuggire la piena definizione del carattere di Celestina, che era invece lo specchio e il raccordo di tutta la galleria, quello nel quale ogni infamità si ripropone nell'intimo della coscienza. Nonostante la buona interpretazione di Jeanne Moreau (ottima nella prima parte per quel contrappunto fra strafottenza e curiosità di capire fra quali strani animali è capitata la nuova cameriera), il pubblico non comprende, venuto al nodo, che nel conflitto nato nell'animo di Celestina fra l'attrazione e la repulsione esercitate dallo stalliere assassino bruciano le ultime scorie del senso morale; propriamente non capisce nemmeno perché, a differenza del romanzo, essa sposi il vecchio capitano anziché lo stalliere. È questa carenza di penetrazione psicologica che indebolisce il ritratto di Celestina e conserva il film nei limiti di un magistrale ma angusto descrittivismo naturalista.

L'homme de Rio (L'uomo di Rio) di Ph. de Broca (Francia).

È ovvio che *Le journal d'une femme de chambre* ha la statura di un classico se viene messo a confronto con l'altro film mandato a Karlovy Vary dalla Francia: *L'homme de Rio* (L'uomo di Rio), con il quale la coppia Philippe de Broca-Jean-Paul Belmondo cerca di ripetere il successo commerciale di *Cartouche.* Se quello era una parodia del romanzo di cappa e spada, questo lo è del romanzo di

avventure e poliziesco, ma in ambedue i casi la satira resta travolta dal gusto che de Broca mostra di avere per gli ingranaggi. Raccontando la storia di un soldato venuto in licenza per una settimana e costretto a inseguire, per le strade di Parigi e con un aereo preso al volo fino alla foresta vergine del Brasile, la fidanzata rapitagli da una banda di archeologi-gangsters, de Broca sente esaltarsi la fantasia, preme il pedale della velocità, inneggia quando vede che tutte le rotelle dell'impossibile mettono in moto il meccanismo del riso. L'apoteosi dell'ellissi diviene per lui il trionfo del paradosso: la sua ambizione, di sedurre con l'audacia e la disinvoltura, di raccontare belle storie e insieme far ridere senza nuocere alla loro bellezza, gli sembra realizzarsi col dare spazio soltanto all'azione. Il movimento è vita, la vita è bella, più si corre e più si gode; evviva gli imprevisti che danno sapore all'esistenza, evviva Rocambole. Ma in *L'homme de Rio* tutto è gratuito, costruito su misura per Belmondo come *Les jeux de l'amour* (I giuochi dell'amore) era costruito sulla misura di Jean-Pierre Cassel; soltanto la satira del magnate brasiliano è uno schizzo nuovo e felice: in tutto il resto si sorride, almeno finché il ritmo non si allenta, perché il tema dell'inseguimento è inesauribile, e più vecchio del cinema, ma alla fine, se si deve optare per il genere avventuroso, si preferisce quel nitido gioiellino che è *Judex* (L'uomo in nero) di Franju.

Poiché il film inglese *Seance on a Wet Afternoon* di Bryan Forbes, lo svizzero *Les apprentis* di Alain Tanner, lo svedese *Tystnaden* (Il silenzio) di Bergman, l'altro francese *Le bestiaire d'amour* di Gérald Calderon erano tutti fuori concorso, l'Italia partecipava con *La ragazza di Bube* di Comincini e *La vita agra* di Lizzani, dei quali si è già ampiamente parlato, la Repubblica federale tedesca ha ritirato il film *Kennwort: Reiher* di Rudolf Jugert, e un film-commedia austriaco, il cui titolo originale (traducibile « Il mondo blu come il cielo ») e il nome del regista ci sono sfuggiti, meritava scarsissima attenzione, i colori dell'Occidente restavano nelle mani dello spagnolo *El espontaneo*. Era la prima volta che, nel clima distensivo in cui fioriscono i rapporti tra Madrid e i paesi comunisti, la Spagna partecipava al festival di Karlovy Vary. Se le accoglienze sono state molto più tiepide di quelle riservate dal festival di San Sebastiano al cinema sovietico, è anche perché *El espontaneo* è una piccola cosa, destinato a introdurre nel cinema spagnolo, come d'altronde il suo autore Jorge Grau già diceva lealmente di proporsi con *Il peccato,* temi e modi che fuori di Spagna sono moneta

El espontaneo di J. Grau (Spagna).

corrente. Rispetto a *Il peccato,* questo secondo film di Grau è più fresco nel raccontare le giornate di un fattorino d'albergo, diciottenne, il quale ingiustamente licenziato per le « avances » fattegli da una turista americana, si mette in cerca di lavoro, ma sfaticato com'è, senz'arte né parte, non riesce a combinare nulla, e poiché vuol far presto quattrini, prima si intrufola in una banda di ladruncoli, poi crede di potersi improvvisare torero, si lancia nel mezzo di una corrida e subito muore infilzato. Tuttavia è una freschezza di troppo evidente derivazione italiana (dal neorealismo al *Sorpasso,* con lacrime deamicisiane sparse su una madre che consuma gli occhi sui rammendi) perché Grau riesca a darci qualcosa di più di certi cenni sulla Madrid popolare di oggi, sulle disuguaglianze sociali e la sproporzione fra il valore del protagonista e l'istruzione ricevuta. Il film crolla sul finale, quando per le sequenze della corrida diviene, da bianco e nero, a colori, senza nessun'altra necessità da quella turistico-folcloristica.

L'America del Sud e l'Africa hanno partecipato al concorso soltanto con l'Argentina e la Repubblica araba unita, perché molti altri paesi di quei continenti hanno preferito intervenire al « Simposio delle giovani e nuove cinematografie », svoltosi parallelamente al festival e vinto ex-aequo dall'argentino *Un posto al sole* (t.l.) di Dino Minniti e dal chirghiso *Il sudore* (t.l.) di Larisa Šeptikova.

Mujeres perdidas di R. W. Cavallotti (Argentina).

Offertoci con avventato candore come un « documento filmato », un servizio reso al suo paese con l'« amaro realismo » di questa « sconcertante denuncia sociale », *Mujeres perdidas* di Ruben W. Cavallotti è in realtà uno scampolo di fumetto col quale un regista « rountinier », ormai al nono film, affronta il problema della tratta delle bianche, e dell'urbanesimo, nei facili modi già usati in *El combate de la muerte* per stigmatizzare l'ambiente pugilistico. Qui ci sono due amici, venuti nella grande città dalla campagna: il primo cerca di vivere onestamente ma muore, il secondo fa l'uomo di fiducia di un'Accademia d'arte drammatica specializzata in commercio di ragazze. Quando, attirata dal sogno di far la diva, arriva a Buenos Aires una mite fanciulla, costui vuol metterla in salvo anche a costo di perdere il posto, e finalmente, per strapparla al negriero, è disposto a pagare di tasca propria il prezzo che la bambola ha sul mercato. Ma quando si decide è troppo tardi: colei si è già venduta, oh rabbia.

Sospeso ogni giudizio sull'arabo *El shaytan el Sagheir* (t.l.: L'ostaggio) che non abbiamo potuto vedere, ma sul cui autore,

Kamal El Cheikh, ci eravamo già fatti una modesta opinione mesi prima a Cannes, resta da parlare della partecipazione indiana e giapponese. Ambedue i film indiani sono firmati da veterani, ma ambedue sono nettamente al di sotto dell'impressione che, certamente per un errore di prospettiva, l'Occidente è solito farsi dei loro autori. *Bandini* (t.l.: La prigioniera) di Bimal Roy è infatti lontanissimo da *Due ettari di terra,* un raccontino sentimentale sullo spirito di sacrificio di una ragazza di campagna che, imprigionata, anziché sposare il medico delle carceri, il quale le consentirebbe di rientrare decorosamente nella società, sceglie di restare al fianco dell'uomo amato, un patriota a sua volta messo in galera e uscitone malato fradicio. Premiatissimo in India, *Bandini* non ci è sembrato possedere nessuna qualità personale, e ci è sfuggito in che direzione si svolgesse stavolta la polemica sociale di Roy. Nemmeno *Shehar aur sapna* (t.l.: La città e i sogni), di Khwaja Ahmad Abbas, si solleva a nostro avviso, nonostante un ditirambo dedicatogli da Sadoul, la medaglia d'oro assegnatagli dal suo paese e le proteste che ha suscitato nel parlamento indiano, dalla mediocrità cui lo destina la rigidezza della tesi populista. Per impietosirci sulla sorte del proletariato indiano e denunciare l'egoismo dei ricchi, il regista manda infatti la protagonista, costretta dalla fame a prostituirsi, a vivere in un grosso tubo da fogna abbandonato in un prato; il fidanzatino della ragazza, che appena arrivato dalla provincia è stato regolarmente derubato della valigia, trova per strada un portafogli, e da onest'uomo lo riporta al proprietario, che vedi caso è un magnate dell'edilizia. Questi si guarda bene dal compiere il bel gesto di dare un appartamentino alla coppietta: la solidarietà viene loro da tre barboni un po' matti ma cuor d'oro. L'ospitalità da essi offerta in una baracca dura poco: nato un fantolino, la bidonville viene rasa al suolo dai bulldozer, e la famigliuola torna raminga per le vie di Bombay. Impastato di sentimentalismo e di umorismo, il film ha fortissimi echi neorealisti, direttamente derivati, in particolare, da *Il tetto* e da *Miracolo a Milano.* La regia è discreta, ma ingenuamente preoccupata di risolvere la questione sociale con la commozione e il sorriso.

Bandini (t.l.: La prigioniera) di B. Roy (India).

Shehar aur sapna (t.l.: La città e i sogni) di K. A. Abbas (India).

Onna no rekishi (t.l.: La vita di una donna), presentato dal Giappone, non fa ritenere probabile un recupero del vecchio e venerato Mikio Naruse a temi meno commerciali, ma con tutti i suoi eccessi di patetismo ha un robusto impianto narrativo, una persuasiva penetrazione sentimentale, e finalmente si chiude su una nota di pietà che fa sperare in un rasserenamento del pessimistico regista.

Onna no rekishi (t.l.: La vita di una donna) di M. Naruse (Giappone).

Nessun impegno sociologico o politico, ormai, in lui, ma soltanto il piacere di raccontare l'esistenza di una donna dei nostri giorni in modo da avvicinarne l'anima agli spettatori di ogni continente. Perché le sue pene, sebbene accumulate per comodo di romanzo, hanno origine nella crudeltà del destino, che tende a tutti uguali tranelli (Anderson e Richie ci hanno ricordato la « Weltanschauung » di Naruse: « Fin da quando ero ragazzo ho capito che il mondo in cui viviamo ci tradisce »). Sposatasi giovanissima con un impiegato, e scampata appena in tempo alle mire del suocero, che poi si uccide con una geisha, la protagonista del film fa una straziante collezione di sventure: costretta a vivere con una suocera bizzarra, beona e spendacciona, deve sopportare l'infedeltà e le menzogne del marito, il quale poi le muore in guerra; ridotta in povertà, messasi nel mercato nero, vede sfuggirsi dalle mani l'occasione di risposarsi; nutre il figliolino a chicchi di riso, ma quando è cresciuto ecco una ragazzetta che glielo porta via; mortogli anche il figlio in un incidente, è alle prese con l'amante di lui, a sua volta in attesa di un bambino. Il primo impulso è di darle il denaro perché se ne disfi, ma infine vincono la pietà e la solidarietà femminile: le chiede perdono, le apre le braccia, e il mondo continua. Quando i giapponesi fanno i sentimentali, si sa che nessuno li batte, ma Naruse sa amministrare la commozione con esperimentate ricette commerciali. Con economia di mezzi, salvo lo scialo musicale, dosa le gramaglie e i biberon.

GIOVANNI GRAZZINI

La giuria del XIV festival internazionale del film di Karlovy Vary, composta da A. M. Brousil (Cecoslovacchia), presidente, Homer Alcina-Thevenet (Uruguay), Frank Beyer (Repubblica democratica tedesca), François Chavane (Francia), Nargis-Sunil Dutt (India), Agneša Kalinová (Cecoslovacchia), Grigorij Kosintzev (URSS), Boleslaw Michalek (Polonia), Lászlo Ranódy (Ungheria), Karel Reisz (Gran Bretagna), Lionel Rogosin (U.S.A.), ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO « GLOBO DI CRISTALLO » a *Obžalovaný* (t.l.: L'accusato) di Ján Kadár e Elmar Klos (Cecoslovacchia);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA a *The Best Man* (L'amaro sapore del potere) di Franklin Schaffner, tenuto conto soprattutto dell'interpretazione del protagonista, Henry Fonda (U.S.A.);

PREMIO PRINCIPALE a *Zivi a mrtvi* (t.l.: I vivi e i morti) di Aleksandr Stolper per aver messo in rilievo le qualità morali di un popolo ed espresso la necessaria fiducia dell'uomo nell'uomo (U.R.S.S.);

PREMIO PRINCIPALE a *Sodrásban* (t.l.: Risucchi) per le promesse artistiche contenute in questa « opera prima » piena di sensibilità del regista István Gaál e dell'operatore Sándor Sára (Ungheria);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE a Jeanne Moreau per la sua parte nel film *Le Journal d'une femme de chambre* (Il diario di una cameriera) di Luis Buñuel (Francia);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE a Wienczyslaw Gliñski per la sua parte nel film *Echo* (t.l.: L'eco) di Stanislaw Różewicz (Polonia);

MENZIONI SPECIALI ai due giovani attori Luis Ferrin in *El Espontaneo* di Jorge Grau (Spagna) e Stefan Iordache in *Strainul* (t.l.: Lo straniero) di Mihai Iacob (Romania).

La giuria della F.I. PRES. CI., composta di diciotto critici rappresentanti altrettanti paesi, sotto la presidenza di John Gillet (Gran Bretagna), ha aassegnato il suo premio a *La vita agra* di Carlo Lizzani (Italia) per il modo satirico e non conformista di trattare un problema sociale di grande attualità.

I film di Karlovy Vary

N.B. Le lacune della presente filmografia, delle quali ci scusiamo con i lettori, sono dovute principalmente alle carenze organizzative del festival e ai difetti d'informazione di alcune case di produzione.

MUJERES PERDIDAS (t.l. **Donne perdute**) — **r.**: Rubén W. Cavallotti - **s.**: Dalmiro Sáenz - **sc.**: Isaac Aisemberg - **f.**: Alberto Echebere - **m.**: Lucio Milena - **int.**: Jorge Salcedo (Emilio), Gilda Lousek (Nélida Rosetti), Miryam de Urquijo (direttrice dell'Accademia), Enrique Fava (Sanabria), Daniel de Alvarado (Fleixas), Ignacio de Soroa (Bermùdez) - **p.**: Rubén W. Cavallotti per la Argentina Sono Film - **o.**: Argentina.

VERIGATA (t.l. **La catena**) — **r.**: Liubomir Sharlandjiev - **sc.**: Angel Vaghenstain - **f.**: Emile Vaghenstain - **m.**: Kiril Tzibulka - **int.**: Vassil Popiliev - **p.**: Film Bulgaria - **o.**: Bulgaria.

OBŽALOVANÝ (t.l. **L'accusato**) — **r.**: Ján Kadár e Elmar Klos - **sc.**: Vladimír Valenta, da un ràcconto di Lenka Hašková - **f.**: Rudolf Milič - **scg.**: Boris Moraveč - **mo.**: Jaromír Janáček - **m.**: Miloš Alster - **gruppo creatore**: Feix-Brož - **int.**: Vlado Müller (l'accusato Josef Kudrna), Jaroslav Blažek (il presidente del tribunale), Miroslav Macháček (il procuratore), Milan Jedlička (il giudice popolare Duchon), Pavel Bártl (il giudice popolare Kábrt), Jiří Menzel (l'avvocato Horáček), Kamil Bešták (l'avvocato Hruška), Spálený (l'accusato ing. Potuček), Richard Ledrer (l'accusato Zelenka), Zora Jiráková (la signora Kudrna), Blanka Bohdanová, Vlastimil Fišar, Jiří Bruder (giornalisti) - **p.**: Feix - Brož per la Ceskoslovenký Film - **o.**: Cecoslovacchia.

STARCI NA CHMELU (t.l. **I vecchi della raccolta del luppolo**) — **r.**: Ladislav Rychman - **s.** e **sc.**: Vratislav Blažek - **f.** (a colori): Jan Stallich - **m.**: Jiří Bažant, Vlastimil Hála, Jiří Malásek - **cor.**: Josef Koníček - **int.**: Vladimír Pucholt (Filippo), Miloš Zavadil (Giannetto), Ivana Pavlová (Anna), Irena Kačírková (la professoressa), Josef Kemr (il presidente), Josef Koníček, Josef Laufer, Jiří Musil (il coro) - **p.**: Ceskoslovenský Film - **o.**: Cecoslovacchia.

EN DIAS COMO ESTOS — **r.** : Jorge Fraga - **s.** : Daura Olema - **f.** : José Tabìc - **m.** : Juan Blanco - **int.** : Mewui Herrera, Rebecca Morales, Carmen Delgado, Rosendo Lamandriz - **o.** : Cuba.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (Il diario di una cameriera) — **r.** : Luis Buñuel - **sc.** : J.-C. Carriere, Luis Buñuel, dal romanzo omonimo di Octave Mirbeau - **f.** (Cinemascope) : Roger Fellous - **scg.** : G. Wakhevitch - **mo.** : Louisette Hantecoeur - **int.** : Jeanne Moreau (Celestina), Michel Piccoli (Monteil), Georges Geret (Giuseppe), Daniel Ivernel (il capitano Mauger), Françoise Lugagne, Jean Ozenne, Gilberte Geniat, Dominique Sauvage Dandieux - **p.** : Speva Films, Cine-Alliances, Filmsonor (Paris) - Dear Film (Roma) - **o.** : Francia - **d.** : Dear film.

L'HOMME DE RIO (L'uomo di Rio) — **r.** : Philippe de Broca - **s. e sc.** : Philippe de Broca, Jean-Paul Rappeneau, Ariane Mnouchine, Daniel Boulanger - **f.** (Technicolor) : Edmond Séchan - **m.** : Jacques Maumont - **mo.** : Laurence Mery - **int.** : Jean-Paul Belmondo (Adriano), Françoise Dorleac (Ines), Jean Servais (professor Chatillon), Milton Ribeiro (Tupac), Adolfo Celi (De Castro), Ubiraicy de Oliveira (« Sir Winston »), Simone Renant (Lola) - **p.** : Les films Ariane - Les productions Les Artistes Associés (Paris) - Dear Film (Roma) - **o.** : Francia-Italia - **d.** : Dear film.

ONNA NO REKISHI (t.l. **La vita di una donna)** — **r.** : Mikio Naruse - **o.** : Giappone.

BANDINI (t.l. **La prigioniera)** — **p.** e **r.** : Bimal Roy - **m.** : S. D. Burman - **int.** : Nutan e Ashok Kumar - **o.** : India.

SHEHAR AUR SAPNA (t.l. **La città e i sogni)** — **r.**, **s.** e **sc.** : K.A. Abbas - **f.** : Ramchandra - **int.** : Dileep Raj (Bhola), Surekha Parkar (Radha), David (Pandoo), Nana Palsikar (Johnny), Anwar Husain (Anwar Miyan), M. Krishna (Diwana) - **o.** : India.

LA VITA AGRA — **r.** : Carlo Lizzani.

Vedere recensione di P. Valmarana e dati a pag. 116 del n. 4-5, aprile-maggio 1964.

LICEM U LICE (t.l. **Faccia a faccia)** — **r.** : Branko Bauer - **f.** : Branko Blažina - **int.** : Ilja Džuvalekovski, Husein Cokič, Vladimir Popovič - **o.** : Jugoslavia.

ECHO (t.l. **L'eco)** — **r.** : Stanislaw Rozewicz - **sc.** : Tadeus e Stanislaw Rozewicz - **f.** : Jerzy Wojcik - **m.** : Wojciech Kilar - **scg.** : Stanislaw Wybult - **int.** : Wienczyslaw Glinski (Enrico), Barbara Horawianka (sua moglie Lucilla), Jacek Blawut (suo figlio Romano) - **p.** : Gruppo registi « Rytm » - **o.** : Polonia.

PRAWO I PIEŚĆ (t.l. **La legge e la forza)** — **r.** : Jerzy Hoffman e Edward Skorzewski - **sc.** : Josef Hen, dal suo romanzo « Il toast » - **f.** : Jerzy Lipman - **m.** : Krzysztof Komeda - **scg.** : Andrzej Plocki - **int.** : Gustav Holoubek (Milecki), Jerzy Przybylski (Smolka), Wieslaw Golas (Anna), Zofia Mrozowska (Jeannette), Ewa Wisniewska (Wijas), Ryszard Pietruski (Cheslas), Zdzislaw Maklakiewicz (il plenipotenziario), Boleslaw Plotnicki (Barbara), Hanna Skrzanka (Sofia) - **p.** : Gruppo registi « Kamera » - **o.** : Polonia.

EL SHAYTAN EL SAGHEIR (t.l. **L'ostaggio)** — **r.** : Kamal El Cheikh - **o.** : R.A.U.

DER GETEILTE HIMMEL — **r.** : Konrad Wolf - **sc.** : Christa e Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Willi Brückner, Kurt Barthel - **f.** : Werner Bergmann - **scg.** : Alfred Hirschmeier - **int.** : Renate Blume, Eberhard Esche, Hans Hardt-Hardtloff, Erika Pelikowski, Hilmar Thate, Petra Kelling, Martin Flörchinger, Günter Grabbert, Horst Jonischkan, Horst Weinheimer - **p.** : Defa - **o.** : Germania orient.

NUGEL BUJAN (t.l. **Il peccato e la virtù**) — **r.** : D. Cimit-Osor - **f.** : C. Cendzav - **int.** : D. Ičinchorlo, B. Dulamsuren, S. Burzgar, L. Terbis - **o.** : Mongolia.

STRAINUL (t.l. **Lo straniero**) — **r.** : Mihai Iacob - **s.** : dall'omonimo romanzo di Titus Popovic - **o.** : Romania.

EL ESPONTANEO — **r.** : Jorge Grau - **sc.** : Andres Vich, Miguel Sanz - **f.** (a colori) : Federico G. Larraya - **m.** : Antonio Perez Olea - **int.** : Luis Ferrin (Paco), Anabel Jordà (La ragazza), Ana Maria Noè (la madre), Fernando Rey (il pittore), Angel de Andrés (Don Joaquin) - **p.** : Ocean Films - AS Films - **o.** : Spagna.

SODRÀSBAN (t.l. **Risucchi**) — **r.**, **s.** e **sc.** : István Gaál - **f.** (Cinemascope) : Sándor Sára - **m.** : András Szöllösy - **int.** : Andrea Drahota (Vadóc), Marianne Moór (Böbe), Sándor Csikós (Laci), János Hárkanyi (Gabi), András Kozák (Luja), Tibor Orbán (Zoli), Gyula Szersén (Karesz) - **p.** : Hunnia - **o.** : Ungheria.

ZIVI A MRTVI (t.l. **I vivi e i morti**) — **r.** e **sc.** : Aleksandr Stolper - **s.** : dall'omonimo romanzo di Konstantin Simonov - **f.** (Cinemascope) : Nikolai Olonovski - **m.** : B. Lechtchev - **scg.** : S. Volkov - **int.** : Kirill Lavrov (Sintsov), Anatoli Papanov (Serpilin), Aleksei Glazyrin (Malinin), Boris Cirkov (Biriukov), Liudmila Liubimova (Macha), Liudmila Krylova (la dottoressa), Oleg Efremov (Ivanov), Lev Liubetski (Cmakov), Yuri Dubrovine (Zolotarev), Roman Khomiatov (Liusin) - **p.** : Mosfilm - **o.** : U.R.S.S.

THE BEST MAN (**L'amaro sapore del potere**) — **r.** : Franklin Schaffner.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 52 e dati a pag. 69 del n. 4-5, aprile-maggio 1964.

Per mancanza di spazio, i servizi dai festival di Porretta, Trieste e Nervi sono rinviati al prossimo fascicolo.

Film usciti a Roma dal 1° al 31-VII-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Amante indiana, L' - v. *Broken Arrow* (riedizione).
Amore primitivo, L'.
Assassinio del dottor Hichtkok, L' - v. *Autopsia de' un criminal.*
Assedio alla Terra - v. *Unearthly Stranger.*
Avventuriero di Re Artù, L' - v. *The Siege of the Saxons.*
Baby Doll (riedizione).
Bellissime gambe di mia moglie, Le - v. *La casta Susana.*
Bibbia e la pistola, La - v. *Shoot Out at Big Sag.*
Brooklin chiama polizia - v. *The Naked Street* (riedizione).
Canzoni, bulli e pupe.
Capo della gang, Il (già: Mani lorde) - v. *The Undercover Man* (riedizione).
Chi lavora è perduto (già: In capo al mondo).
Come uccidere un'ereditiera - v. *She'll Have to Go.*
Corridoio della paura, Il - v. *Shock Corridor.*
Danza macabra (Terrore).
Delitto di coscienza - v. *Life for Ruth.*
Disperati della gloria, I - v. *Parias de la gloire.*
Dolce violenza - v. *Douce violence.*
Dracula il vampiro - v. *Dracula* (riedizione).
Due più due fa sei - v. *Two and Two Make Six.*
Elettroshock - v. *Shock Treatment.*
Ercole contro Moloch.
Fortunati, I - v. *Les veinards.*
Forza bruta - v. *Brute Force* (riedizione).
Fuochi nella pianura - v. *Nobi.*
Fuorilegge del Texas, Il - v. *The Gunfighter.*
Furia africana - v. *Skabenga.*
Furia degli uomini, La - v. *Germinal.*
Giochi dell'amore, I - v. *Les jeux de l'amour.*
Giovani fucili del Texas, I - v. *Young Guns of Texas.*
Giuramento dei Sioux, Il - v. *The Savage* (riedizione).
Grande bluff, Il - v. *Le grand bluff* (riedizione).
Idolo di Acapulco, L' - v. *Fun in Acapulco.*
Imboscata, L' - v. *The Ambush* (riedizione).
Intrigo a Taormina (già: Femmine di lusso).
Italiani e le vacanze, Gli.
Italian Sexy Show (Italia di notte n. 1).
Legge della pistola, La - v. *Six-Gun Law.*
Lord Brummel - v. *Beau Brummel* (riedizione).
Maciste contro i Mongoli.
Malavita del porto, La - v. *Rata de puerto.*
Mistero del castello, Il - v. *Kiss of the Vampire.*
Nick Carter non perdona! - v. *Nick Carter va tout casser.*
Ombre bianche (riedizione).
Pila della Peppa, La - v. *Le magot de Josefa.*
Potenti e dannati - v. *A couteaux tirés.*
Predoni della steppa, I.
Quando l'amore è veleno - v. *Liebe Kann Wie Gift Sein.*
Questo è il Cinerama - v. *This Is Cinerama* (riedizione).
Rapina di Montparnasse, La - v. *Le caïd.*
Roma contro Roma.
Sandok, il Maciste della giungla.
Sangue misto - v. *Bhowani Junction* (riedizione).
Scandalo Sibelius, Lo - v. *Frauenarzt Dr. Sibelius.*

Scorpione, Lo - v. *Le scorpion.*
Segretissimo spionaggio - v. *Ballade pour un voyou.*
Sentiero dei disperati, Il - v. *Le rat d'Amérique.*
Sexy a Tahiti - v. *Terror in Tahiti.*
Sfida al Re di Castiglia - v. *El Rey cruel.*
Sirena urlano ... i mitra sparano, Le - v. *Une grosse tête.*
Spionaggio senza frontiere - v. *Stanislas, agent secret.*
Strana voglia di una vedova - v. *Du Grea-bugè chez les veuves.*
Strangolatore dalle 9 dita, Lo - v. *Der Würger von Schloss Blackmoor.*
Supergiallo a Scotland Yard.
Terrore alla 13ª ora - v. *Dementia 13.*
Terrore sul treno - v. *Time Bomb - Terror on a Train* (riedizione).
Terrorista, Il.
Tre sfide di Tarzan, Le - v. *Tarzan's Three Challenges.*
Ultimo sole, L'.
Uomo della legge, L' - v. *Gunsight Ridge* (riedizione).
Uomo senza fucile, L' - La legge del Signore - v. *Friendy Persuasion* (riedizione).
Uragano su Yalù - v. *Battle Zone* (riedizione).
Vacanze in Cinerama - v. *Cinerama Holiday* (riedizione).
Voglia matta di una donna, Una - v. *Les baisers.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

À COUTEAUX TIRÉS (Potenti e dannati) — **r.** e **s.:** Charles Gérard - **sc.:** Michel e François Sweerts, Ch. Gérard, Pascal Jardin - **f.:** Claude Robin - **m.:** Petula Clark - **scg.:** Jacques Mawart - **int.:** Françoise Arnoul, Petula Clark, Pierre Mondy, Daniel Ivernel, Marcel Dalio, Gérard Buhr, Ricky Cooper, René Havard, Mercedes - **p.:** Filmatec - **o.:** Francia, 1963 - **d.:** regionale.

AMORE PRIMITIVO, L' — **r.** e **comm.:** Luigi Scattini - **s.:** L. Scattini, D. M. Pupillo - **sc.:** Amedeo Sollazzo - **voce:** Riccardo Cucciolla - **f.** (Eastmancolor): Claudio Racca - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Gastone Carsetti - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Jayne Mansfield, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mickey Hargitay, Carlo Kechler, Lucia Modugno, Alfonso Sarlo, Eugenio Galadini - **p.:** Fulvio Lucisano e Pietro Paolo Giordani per la G.L.M. s.r.l. - Italian International Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

AUTOPSIA DE UN CRIMINAL (L'assassinio del dottor Hichtkok) — **r.:** Richard Blask [Ricardo Blasco] - **s.** e **sc.:** F. J. Bueno, J. M. Castaño, D. Ribera - **f.:** Antonio Macasoli - **m.:** Pagan e Ramirez Angel - **int.:** Francisco Rabal, Danièlle Godet, Félix Dafauce, Sun de Sarder, Mara Lasso, Howard Vernon, Henry Kluster, Rafael Cores, Manuel Diaz Velasco, Pedro Fenollar, Lola Lemos, Rafael Ibañez Villagrasa, Gisia Paradis, Santiago Rivero - **p.:** Hispamer Films - **o.:** Spagna, 1962 - **d.:** Fida (regionale).

BAISERS, Les (Una voglia matta di donna) — **f.:** Raoul Coutard - **mo.:** Jacqueline Thiedot, Etiennette Muse, Cécile Decugis - 1º episodio: **Baiser du soir (Bacio di sera)** - **r.:** Jean-François Hauduroy - **s.** e **sc.:** J.-F. Hauduroy - **m.:** Claude Loussier - **int.:** Barbara Steele (Thelma), Antoine Roblot (Jacques), Michel

Bardinet, Helen Banks, Robert Postec, Diane Wilkinson, Robert Lombard, Celina Cely - II° episodio : **Baiser de Judas (Bacio di Giuda)** - **r.** e **s.** : Bertrand Tavernier - **sc.** : Claude Nahon, Roger Tailleur, B. Tavernier - **m.** : Eddie Vartan - **int.** : Letitia Roman (Tiffany), Judy Del Carril (Sylvie), Bernard Rousselet (Robert), William Sabatier, Guy Sauval - III° episodio : **Baiser de seize ans (Bacio di sedicenni)** — **r., s.** e **sc.** : Claude Berri - **m.** : René Urtreger, Emilhenco - **int.** : Loredan Niciak, Inge Hansson, Johnny Montheillet, Jacky Zalberg, Alain Roche, M. Chevitt - IV° epidosio : **Cher baiser (Bacio caro)** - **r., s.** e **sc.** : Charles L. Bitsch - **m.** : Paul Misraki - **int.** : Sofia Torkeli, Jean-Pierre Moulin - V° episodio : **Baiser d'été (Bacio d'estate)** - **r., s.** e **sc.** : Bernard T. Michel (Toublanc) - **m.** : Ward Swingle - **int.** : Marie-France Boyer, Charles Sebrien, Catherine Sola, Eric Schlumberger - **p.** : Georges de Beauregard per la Rome-Paris Film - Film Lux / Flora Films - **o.** : Francia-Italia, 1963 - **d.** : Titanus.

BALLADE POUR UN VOYOU (Segretissimo spionaggio) — **r.** : Jean-Claude Bonnardot - **s.** e **sc.** : J. C. Bonnardot, Jacqueline Sundstrom, Alexandre Tabor, Marcel Moussy - **f.** : Jean Badal - **m.** : Samson François - **scg.** : Jacques D'Ovidio - **mo.** : Ginette Boudet - **int.** : Laurent Terzieff (Vincent Vivant), Hildergarde Neff (Martha), Philippe Noiret (Mathieu), Michel Vitold (Stéphane), Danie Emilfork (Molock), Etienne Bierry (Max), Marc Duchamp, Jacques Bertrand, Miche de Re, Nancy Holloway, Gisèle Grimm, Jean Martin, Marc Heyraud, Yves Arcanel Maurice Garrel, Léo Baron, Blancheur - **p.** : Caméra Prod. - Les Editions Cinématographiques - **o.** : Francia, 1962-63 - **d.** : DIAS (regionale).

CAÏD, Le (La rapina di Montparnasse) — **r.** : Bernard Borderie - **s.** : dal romanzo di Claude Orval « Le grand Caïd » - **sc.** : Jean-Bernard Luc - **f.** : Robert Juillard - **m.** : Paul Misraki - **scg.** : René Moulaert - **mo.** : Christian Gaudin - **int.** : Fernandel (prof. Justin Migonet), Barbara Laage (Rita), Georges Wilson, Claude Pieplu, Albert Michel, Hélène Duc, François Darbon, Georges Géret, Jacques Seiler, Charles Moulin, Pierre Mirat, Marcel Bozzufi, Pomme, Monique Vita, Jacques Herlin, Francis Lax, Billy Nencioli, Henri Maïk, Thomas Rémy, Robert Arnoux - **p.** : C.I.C.C. - Borderie Films - **o.** : Francia, 1960 - **d.** : Columbia-Ceiad.

CANZONI, BULLI E PUPE — **r.** : Carlo Infascelli - **s.** e **sc.** : C. Infascelli, Edoardo Anton, Vinicio Marinucci, Mario Amendola - **f.** : Mario Villa, Mariano Natalucci - **m.** : Lallo Gori - **scg.** : Camillo Del Signore - **mo.** : Cesare Bonelli - **int.** : France Anglade, Stelvio Rosi, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Rossella Como, Nini Rosso, Alice e Helen Kessler, Gigliola Cinquetti, Bruno Filippini, Cocky Mazzetti, Clem Sacco, Giannetto, Carlo Delle Piane, Carlo Pisacane - **p.** : Carlo Infascelli per la Telefilm Europa - F.I.C.I.T. - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : regionale.

CASTA SUSANA, La (Le bellissime gambe di mia moglie) — **r.** : Luis Cesar Amadori - **s.** : dall'operetta di Jean Gilbert, M. Desvalières, Antoine Mars e Okonkowski - **sc.** : Gabriel Duval, Jesus Marozamena - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Antonio L. Ballesteros - **m.** : Gregorio Garcia Segura - **cor.** : Doriss Haug - **int.** : Maruja Diaz (Susana), Carlos Estrada, Isabel Garces, Noël Roquevert, Rafael Alonso, Armando Mestral, Duvallès, Manuel Gil, Maria Pinar, Colette Mercier - **p.** : Benito Perojo S. A. - Cesareo Gonzales P.C.S.A. / Films Pontiac - **o.** : Spagna-Francia, 1962-63 - **d.** : regionale.

CHI LAVORA È PERDUTO (già : **In capo al mondo**) — **r.** : Tinto Brass - **d.** : Dear Film-20th Century-Fox.

Vedere giudizio di Giàcomo Gambetti a pag. 45 e dati a pag. 53 del n. 9-10, settembre-ottobre, 1963 (Venezia - Film fuori concorso).

CLUE OF THE SILVER KEY — Fa parte del programma **SUPERGIALLO A SCOTLAND YARD** — **r.** : Gerald Glaister - **s.** : dal romanzo « Il giorno 17 » di Edgard Wallace - **sc.** : Philip Mackie - **f.** : Bert Mason - **m.** : Bernard Ebbin-

ghound - **scg.:** Peter Mullins - **mo.:** Derek Holding - **int.:** Bernard Lee (sovrintendente Meredith), Lyndon Brook (Gerry Dornford), Finlay Currie (Harvey Lane), Jennifer Daniel (Mary Lane), Patrick Cargill (Binny), Derrick Sherwin (Quigley), Anthony Sharp (Mike Hennessey), Stanley Morgan (serg. Anson), Sam Kydd (Tickler), Harold Scott (Crow), John Kidd (Hardwick), Robert Sansom (medico della polizia), Patricia Haines, Eve Eden, Clifford Earl - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** Globe.

DANZA MACABRA (Terrore) — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] e Sergio Corbucci - **s.:** da un racconto di Edgar Allan Poe - **sc.:** Jean Grimaud, Gordon Wilson jr. - **f.:** Richard Cramer - **m.:** Ritz Ortolani - **scg.:** Warner Scott **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Barbara Steele, Georges Rivière, Margaret Robsahm, Montgomery Gleen, Henry Kruger, Raoul H. Newman, Silvia Sorent, Phil Karlson, Ben Steffen - **p.:** F. Belotti e W. Zarghetta per Giovanni Addessi - Vulsinia Film - **o.** Italia, 1963 - **d.:** Unidis (regionale).

DEMENTIA 13 (Terrore alla 13ma ora) — **r.:** Francis Coppola - **s.:** da un racconto di Edgard Allan Poe - **sc.:** Roger Corman e F. Coppola - **f.:** Charles Hanawalt - **m.:** Ronald Stein - **scg.:** Richard Dalton - **int.:** William Campbell, Luana Anders, Mary Mitchell, Bart Patton, Patrick Magee, Ethne Dunn, Sean O'Toole, Peter Read, Ron Perry, Karl Schanzer, Derry O'Danavan - **p.:** Roger Corman, Ch. Hanawalt e R. Wright Campbell per la International Film - **o.:** U.S.A. - Irlanda, 1963 - **d.:** regionale.

DOUCE VIOLENCE (Dolce violenza) — **r.:** Max Pecas - **s.:** Jacques Aucante - **sc.:** J. Aucante, G.-M. Dabat, M. Pecas - **f.** (Cinemascope) : Marc Fossard - **m.:** Charles Aznavour, Georges Garvarentz - **scg.:** Robert Luchaire - **mo.:** Paul Cayatte - **int.:** Elke Sommer (Elke), Pierre Brice (Maître), Vittoria Prada (Barbara), Christian Pezey (Olivier), Jenny Astruc (Mick), Robert Darane (Charly), Michèle Bardollet, Agnès Spaak, Albert Dinan, Robert Bar, Mitsouko, Claire Maurier - **p.:** Paris Inter Productions-Contact Organisation - **o.:** Francia, 1961 - **d.:** regionale.

DU GREABUGE CHEZ LES VEUVES (Strana voglia di una vedova) — **r.:** Jacques Poitrenaud - **s.:** dal romanzo di Jean-Pierre Ferrière - **sc.:** Denys de La Patellière, Albert Simonin - **f.:** Armand Thirard - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** Georges Richard - **mo.:** Gilbert Natot - **int.:** Danièlle Darrieux (Judith), Dany Carrel (Isabelle), Enzo Doria (Angelo), Jacques Castelot (Cyril), Henri Virlojeux (Guillaume Valmont), Pascale de Boysson, Jean Rochefort, Georges Chamarat, Hubert de Lapparent, Scilla Gabel - **p.:** Les Films Marceau-Cocinor / Laetitia Films - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** regionale.

ERCOLE CONTRO MOLOCH - **r.:** Giorgio Ferroni - **s.** e **sc.:** Remigio Del Grosso, G. Ferroni, Arrigo Equini - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Arrigo Equini - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Gordon Scott (Glauco), Alessandra Panaro (Medea), Rosalba Neri, Arturo Dominici, Michel Lemoine, Jany Clair, Nerio Bernardi - **p.:** Explorer Film '58 / Comptoir Française du Film - **o.:** Italia-Francia, 1963 - **d.:** Euro.

FRAUENARZT DR. SIBELIUS (Lo scandalo Sibelius) — **r.:** Rudolf Jugert - **s.** e **sc.:** Janne Furch, Sigmund Bendkower - **f.:** Karl Schröder - **m.:** Raimund Rosenberger - **scg.:** Paul Markwitz - **mo.:** Walter Wischniewsky - **int.:** Lex Barker, Barbara Rütting, Senta Berger, Elisabeth Flickenschildt, Anita Höfer, Loni Heuser, Berta Drews, Sabine Bethmann, Harry Meyen, Rudolf Platte, Hans Nielsen, Ann Savo, Helene Sebald - **p.:** Alfa / Criterium Film - **o.:** Germania Occid. e Francia, 1962 - **d.:** regionale.

FUN IN ACAPULCO (L'idolo di Acapulco) — **r.:** Richard Thorpe - **r. seconda troupe:** Michael Moore - **s.** e **sc.:** Allan Weiss - **f.** (Technicolor) : Daniel L. Fapp - **f. seconda troupe:** Irmin Roberts - **e. f. s.:** Paul K. Lerpae - **m.:** Joseph J. Lilley - **scg.:** Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.:** Stanley E. Johnson - **superv.**

mo.: Warren Low - **int.:** Elvis Presley (Mike Windgren), Ursula Andress (Margarita Dauphine), Elsa Cardenas (Dolores Gomez), Paul Lukas (Maximilian), Larry Domasin (Raoul Almeido), Teri Hope (Janie Harkins), Alejandro Rey (Moreno), Robert Carricart (José), Charles Evans (Harkins), Alberto Morin (direttore hotel), Francisco Ortega (impiegato), Robert De Anda (fattorino), Linda Rivera (impiegata telegrafo), Darlene Tomkins (prima ragazza), Linda Rand (seconda ragazza), Tom Hernandez (fotografo), Adele Palacios (segretaria), Eddie Cano, Carlos Mejia, Leon Cardenas, Fred Aguirre (musicisti) - **p.:** Hal Wallis (**p. a.:** Paul Nathan) - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Paramount.

GERMINAL (La furia degli uomini) — **r.:** Yves Allégret - **s.:** dal romanzo omonimo di Emile Zola - **sc.:** Charles Spaak - **f.** (Dyaliscope): Jean Bourgoin - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Lucien Aguettand - **mo.:** Henri Rust - **int.:** Jean Sorel (Etienne Lantier), Bernard Blier (Hennebault), Berthe Granval (Catherine Maheu), Claude Brasseur (Martin Chaval), Sandor Pacsi (Maheu), Claude Cerval (Maigrat), Jacqueline Porel (moglie di Maigrat), Pierre Destailles (Raseneur), Philippe Lemaire (Henri Negrel), Simone Valère (La Mouquette), Gabrielle Dorziat (la nonna), Michèle Cordoue (la proprietaria del caffé), Paulette Dubost (la bonne), Colette Colas (la fidanzata), Lea Padovani, Jacques Monod - **p.:** Films Marceau-Cocinor-Elysée Films - Metzger & Woog / Laetitia Films / Hungaro-Hunnia Films - **o.:** Francia-Italia-Ungheria, 1963 - **d.:** Ceiad-Columbia.

GROSSE TÊTE, Une (Le sirene urlano... i mitra sparano) — **r.:** Claude de Givray - **s.** e **sc.:** François Truffaut e C. de Givray - **f.:** Michel Kelber - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Robert Clavel e Jacques Chalvet - **mo.:** Agnès Guillemot - **int.:** Eddie Constantine (Napo), Georges Poujouly (Georges), Alexandra Stewart (Françoise), Jean Galland, Lucien Blondeau, Christian de Tillière, Geneviève Galea, Les Chaussettes Noires, Pierre Fabre, Nono Zammit - **p.:** Belmont Films-Paris Overseas Films - **o.:** Francia, 1961-62 - **d.:** Italo-American (regionale).

HONORABLE STANISLAS, AGENT SECRET, L': Vedi: **STANISLAS, AGENT SECRET.**

IN CAPO AL MONDO: Vedi: **CHI LAVORA È PERDUTO**

ITALIAN SEXY SHOW (Italia di notte n. 1) — **r., s.** e **sc.:** Lucas Demare - **f.** (Eastmancolor): Romolo Garroni, Giorgio Orsini - **m.:** Aldo Piga - **mo.:** Aurelio Pennacchia - **int.:** Roger Cotte, Ira Flabel, Franco Visconti, Giuliana Farnese e numeri di avanspettacolo - **p.:** Armando Seid per la Trans World Pictures - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

ITALIANI E LE VACANZE, Gli — **r.:** Filippo Ratti - **s.** e **sc.:** Luigi Angelo, Luciano Ferri - **commento:** Achille Campanile - **voce:** Stefano Sibaldi - **m.:** Mario Cantini, Italo Greco - **mo.:** Alfredo Verdejo - **p.:** King Production - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

JEUX DE L'AMOUR, Les (I giochi dell'amore) — **r.:** Philippe de Broca - **s.:** da un'idea di Geneviève Cluny - **scg.:** Jacques Saulnier, Bernard Evein - **mo.:** Laurence Méry - **altri int.:** Robert Vattier, Claude Cerval, Pierre Repp, François Maistre, Jeanne Perez, Mario David, Lud Germain, J.-P. Moulin, Gilbert Edard, J.-P. Thomas - **p.:** André Chabrol per la Ajym Films - **o.:** Francia, 1960 - **d.:** Euro.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 25 e altri dati a pag. 37 del n. 7, luglio 1960 (Berlino 1960).

KISS OF THE VAMPIRE (Il mistero del castello) — **r.:** Don Sharp - **s.** e **sc.:** John Elder - **f.** (Eastmancolor della Pathé, stampato in Technicolor): Alan Hume - **m.:** James Bernard - **e. s.:** Les Bowie - **scg.:** Don Mingaye - **mo.:** James Needs - **int.:** Clifford Evans (prof. Zimmer), Noël Willman (Ravna), Edward de Souza (Gerald Harcourt), Jennifer Daniel (Marianne), Barry Warren (Carl), Jaquie

Wallis (Sabena), Peter Madden (Bruno), Isobel Black (Tania), Vera Cook (Anna), Noel Howlett (padre Xavier), John Harvey (sergente di polizia), Stan Simmons (servitore), Olga Dickie (donna nel cimitero), Brian Oulton, Margaret Read, Elizabeth Valentine (i discepoli) - **p.:** Anthony Hinds per la Hammer-Universal-International - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Universal-International.

LIEBE KANN WIE GIFT SEIN (Quando l'amore è veleno) — **r.:** Veit Harlan - **s.** e **sc.:** Walter von Hollander, Joachim Wedekind - **f.:** Kurt Grigoleit - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** Ernst H. Albrecht, Hans Auffenberg - **mo.:** Ilse Wilken - **int.:** Sabina Sesselmann, Willy Birgel, Joachim Fuchsberger, Alice Treff, Helmut Schmid, Reinhard Kolldehoff, Friedrich Joloff, Marina Petrowa, Werner Peters, Renate Ewert, Paul Henckels, Paul Klinger - **p.:** Germania Occid., 1958 - **d.:** regionale.

LIFE FOR RUTH (Delitto di coscienza) — **r.:** Basil Dearden - **s.** e **sc.:** Janet Green, John McCormick - **f.:** Otto Heller - **m.:** Muir Mathieson - **scg.:** Alex Vetchinsky - **mo.:** John Guthridge - **int.:** Michael Craig (John Harris), Patrick McGoohan (dott. Jim Brown), Janet Munro (Pat Harris), Malcolm Keen (padre di John Harris), Megs Jenkins (signora Gordon), John Barrie (signor Gordon), Paul Rogers, Maureen Pryor, Basil Dignam, Leslie Sands, Ellen McIntosh, Frank Finaly, Michael Aldridge, Lynn Taylor, Freddy Ramsey - **p.:** Michael Relph per la Michael Relph-Basil Dearden Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Rank.

MACISTE CONTRO I MONGOLI — **r.:** Domenico Paolella - **s.** e **sc.:** D. Paolella, Alessandro Ferraù - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Raffaele Masciocchi - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Alfredo Montori - **c.:** Vera - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Mark Forest (Maciste), José Greci (Bianca di Tudèla), Ken Clark (Sajan), Maria Grazia Spina (Liuba), Naidr Baltimore (King Kan), Renato Rossini (Suzdal), Giuseppe Addobbati (re di Ratslavia), Tullio Altamura (Osvaldo), Loris Loddi (Alessio), Bianca Doria (Raja), Fedele Gentile (Bernardo), Renato Terra (Karikan) - **p.:** Jacopo Comin per la Jonia Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Jonia (regionale).

MAGOT DE JOSEFA, Le (La pila della Peppa) — **r.:** Claude Autant-Lara - **s.:** dal romanzo di Catherine Claude - **sc.:** Jean Aurenche, Pierre Bost, Bernard Dimey - **f.:** Jacques Natteau - **m.:** René Cloerec - **scg.:** Max Douy - **mo.:** Madeleine Gug - **int.:** Anna Magnani (Josefa [la Peppa]), Bourvil (Pierre Corneille), Pierre Brasseur (il sindaco), Henri Virlojeux, (Charquin), Gil Vidal (il curato), Maryse Martin (Maryse), Christian Marin (Pierrot), Paul Demange, Sophie Real (madame Perrot), Raymond Iglesias (Justin) - **p.:** S.O.P.A.C. - Productions Raimbourg-Star Presse / Arco Film - **o.:** Francia-Italia, 1963 - **d.:** Columbia-Ceiad.

NICK CARTER VA TOUT CASSER (Nick Carter non perdona!) — **r.:** Henri Decoin - **s.:** Jean Marsillac - **sc.:** J. Marsillac, André Haguet, H. André Legrand - **f.:** Henri Persin - **m.:** Pierre Houdy - **scg.:** Lucien Aguettand - **mo.:** Charles Bretoneiche - **int.:** Eddie Constantine (Nick Carter jr.), Daphne Dayle (Catherine), Paul Frankeur (Antonio), Charles Belmont (Bruno), Barbara Somers (Gladys) Yves Rousselin (Colibri), Yvonne Monlaur (Kathryn), Mitsouko, Margo Lion, Jean-Pierre Janic, André Valmy, Valerj Inkijinoff, Antoine Baud - **p.:** André Michelin, André Legrand per la Chaumiane Production - Florida Films / Franstudio F.P.A. - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** regionale.

NOBI (Fuochi nella pianura) — **r.** e **mo.:** Kon Ichikawa - **s.:** dal romanzo « La strana guerra del soldato Tamura » di Shohei O-oka (ed. it. Mondadori) - **sc.:** Natto Wada - **f.:** Setsuo Kobayashi - **m.:** Yasushi Akutagawa - **scg.:** Tokuji Shibata - **int.:** Eiji Funakoshi (Tamura), Osamu Takizawa (Yasuda), Micky Curtis (Nagamatsu), Asao Sano, Masaya Tsukida, Hikaru Hoshi (soldati), Mantaro Ushio (sergente), Yoshihiro Hamaguchi (ufficiale), Kyu Sazanka (chirurgo militare) - **p.:** Masaichi Nagata per la Daiei - **o.:** Giappone, 1959 - **d.:** regionale.

PARIAS DE LA GLOIRE (I disperati della gloria) — **r. :** Henri Decoin - **s. :** dal romanzo di Roger Delpey - **sc. :** R. Delpey e Decoin - **f.** (Dyaliscope) : Frédéric G. Larraya - **m. :** Giovanni Fusco - **scg. :** Louis Le Barbenchon, Juan Alberto Soler - **mo. :** Emilio Rodriguez, Luciano Cavalieri - **int. :** Curd Jürgens (Lud), Maurice Ronet (André Ferrier), Folco Lulli, German Cobos, Roland Lesaffre, Piero Lulli, Tiny Yong, Giampiero Albertini, Pedro Osinaga, François Mirante, Joaquin Blanco, Damaso Muni - **p. :** Paris France Films Productions - Les Films Marly / Oceans Films / Sagittario Film - **o. :** Francia-Spagna-Italia, 1963 - **d. :** regionale.

PREDONI DELLA STEPPA, I — **r. :** Amerigo Anton - **s. :** Mario Moroni - **sc. :** M. Moroni, A. Anton - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aldo Giordani - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Amedeo Mellone - **c. :** Walter Patriarca - **mo. :** A. Anton, coadiuvato da Alba Di Salvo - **int. :** Kirk Morris (Sandar-Khan), Moira Orfei (Melina), Daniele Vargas (Altan-Khan), Ombretta Colli (Samira), Giulio Donnini, Peter White, Ugo Sasso, Furio Meniconi, Gabriella Schettini, Franco Pechini, Claudio Marzulli, Marco Pasquini - **p. :** Luigi Rovere per la Cineluxor - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Cineriz.

RATA DE PUERTO (La malavita del porto) — **r. :** René Mujica - **f. :** Oscar Melli - **m. :** Tito Ribero - **int. :** Wolf Ruvinski (Pablo), Breno Mello (il prete negro), Elizabeth Killian (la donna innamorata di Pablo) - **p. :** Sergio Kogan per la Sadfo - **o. :** Argentina, 1962 (?) - **d. :** Columbia-Ceiad.

RAT D'AMÉRIQUE, Le (Il sentiero dei disperati) — **r. :** Jean-Gabriel Albicocco - **s. :** dal romanzo di Jacques Lanzmann - **sc. :** J. Lanzmann, J.-G. Albicocco - **f.** (Totalvision, Eastmancolor) - **mo. :** Boris Lewin - **p. :** Franco London Film / Zebra Film - **o. :** Francia-Italia, 1963.

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 25 e altri dati a pag. 44 del n. 5, maggio 1963 (Cannes '63).

REY CRUEL, El (Sfida al re di Castiglia) — **r. :** Ferdinando Baldi - **s. :** F. Baldi e Piero Pierotti - **sc. :** F. Baldi, P. Pierotti, Adriano Bolzoni, Blain, Tarruella - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Francisco Marin Herrera - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Antonio Visone - **mo :** Otello Colangeli - **int. :** Mark Damon, Rada Rassimov, Paolo Gozlino, Maria Teresa Orsini, Carlos Estrada, Ferdinando Cebrian, Andres Mejuto, Vittoria Prada, Anna Maria Surdo - **p. :** Procinsa / P. C. Alexandra - **o. :** Spagna-Italia, 1963 - **d. :** Rank.

ROMA CONTRO ROMA — **r. :** Giuseppe Vari - **s. :** da un'idea di Ferruccio De Martino e Massimo De Rita - **sc. :** Piero Pierotti, Marcello Sartarelli - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Gabor Pogany - **m. :** Roberto Nicolosi - **scg. :** Giorgio Giovannini - **c. :** Tina Grani - **mo. :** Giuseppe Vari - **inf. :** Susy Andersen (Tullia), Ettore Manni (Gaio), Ida Galli (Rhama), Philippe Hersent (Azer), Mino Doro (Lutezio), Ivan Staccioli (Sirion), John Drew Barrymore (Aderbale), Margherita Calman, Giulio Maculani, Livia Contardi, Rosy Zichel - **p. :** F. De Martino e M. De Rita per la Galatea - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Cineriz.

SANDOK, IL MACISTE DELLA GIUNGLA — **r.** e **sc. :** Umberto Lenzi - **s. :** Fulvio Gicca - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Angelo Lotti - **m. :** Georges Garvarentz - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Sean Flynn (Sandok), Alessandra Panaro, Marie Versini, Mimmo Palmara, Arturo Dominici, Giacomo Rossi Stuart - **p. :** Films / Capitole Films - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** regionale.

SCORPION, Le (Lo scorpione) — **r., s.** e **sc. :** Serge Hanin - **f. :** Maurice Fellous - **m. :** Jacques Lacome e Jean-Paul Guilbert - **scg. :** Louis Le Barbenchon - **mo. :** André Gaudier - **int. :** Daniel Sorano (Peter), Elga Andersen (Corinne), Alexandre Rignault (Heinrich), Lutz Gabor, Clément Harari, Jean Lanier, Paul Demange, Ginette Rolland, Guy Dakar, Evi Maltagliati, Franco Giacobini, Alain Quercy, Jacques Bernard, Jean Tissier - **p. :** Francisco Film / M.E.C. Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** regionale.

SHARE OUT, The — Fa parte del programma **SUPERGIALLO A SCOTLAND YARD** — **r.:** Gerald Glaister - **s.:** dal romanzo poliziesco « Jack O'Judgement » (trad. it.: « Il fante di fiori » o « Jack il giustiziere » di Edgar Wallace) - **sc.:** Philip Mackie - **f.:** Bert Mason - **m.:** Bernard Ebbinghouse - **scg.:** Peter Mullins - **mo.:** Bernard Gribble - **int.:** Bernard Lee (Sovrintendente Meredith), Alexander Knox (col. Calderwood), Moira Redmond (Diana Marsh), William Russell (Mike Stafford), Richard Vernon (John Crewe), Richard Warner (Mark Speller), John Gabriel (Monet), Jack Rodney (Gregory), Stanley Morgan (serg. Anson), Robert Perceval (Britton), Julie Shearing (Judy), Fanny Carby (signora Wall), Ian Hamilton (cameriere), Walter Horsbrug (archivista), Ann Harriman - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Globe.

SHE'LL HAVE TO GO (Come uccidere un'ereditiera) — **r.:** Robert Asher - **s.:** dalla commedia « We Must Kill Toni » di Ian Stuart Black - **sc.:** John Waterhouse - **f.:** Jack Asher - **m.:** Phil Green - **scg.:** John Stoll - **mo.:** Gerry Hamblin - **int.:** Bob Monkhouse (Francis Oberon), Alfred Marks (Douglas Oberon), Hattie Jacques (Miss Richards), Anna Karina (Toni), Dennis Lotis (Gilbert), Graham Stark (Arnold), Clive Dunn (farmacista), Hugh Lloyd (Macdonald), Peter Butterworth (dottore) - **p.:** Jack e Robert Asher per la Asher Brothers - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** Aglaia (regionale).

SHOCK CORRIDOR (Il corridoio della paura) — **r., s.** e **sc.:** Samuel Fuller - **f.:** Stanley Cortez - **m.:** Paul Dunlap - **scg.:** Eugenie Lourie - **mo.:** Jerome Thoms - **int.:** Peter Breck (Johnny), Constance Towers (Cathy), Gene Evans (Boden), James Best (Stuart), Hari Rhodes (Trent), Larry Tucker (Pagliacci), William Zuckert (Swanee), Philip Ahn (dott. Fong), Meyle Morrow (Psycho), John Mathews (dott. Cristo), Chuck Roberson (Wilkes), John Craig (Lloyd), Frankie Gerstle (tenente di polizia), Paul Dubov (dott. Menkin), Rachel Romen (Singing Nympho), Linda Randolph (insegnante di ballo) - **p.:** Samuel Fuller per la Leon Fromkess-Sam Firks Production - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Dino De Laurentiis Cinematografica.

SHOCK TREATMENT (Elettroshock) — **r.:** Denis Sanders - **s.:** dal romanzo di Winfred Van Atta - **sc.:** Sydney Boehm - **f.:** (Cinemascope) Sam Leavitt - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Jack Martin Smith, Hilyard Brown - **mo.:** Louis Loeffler - **int.:** Stuart Whitman (Dale Nelson), Carol Lynley (Cynthia), Roddy McDowall (Martin Ashely), Lauren Bacall (dottoressa Edwina Beighley), Olive Deering (signora Mellon), Ossie Davis (Capshaw), Pauline Myers (dottoressa Walden) - **p.:** Aaron Rosenberg per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Dear-Fox.

SHOOT OUT AT BIG SAG (La Bibbia e la pistola) — **r.** e **sc.:** Roger Kay - **s.:** Walter Coburn - **m.:** Will Loose - **mo.:** Bud S. Isaacs - **int.:** Walter Brennan, Virginia Gregg, Luana Patten, Chris Robinson, Les Tremayne, Leif Erickson - **p.:** Parallel Film - **o.:** U.S.A. - **d.:** regionale. [Telefilm].

SIEGE OF THE SAXONS, The (L'avventuriero di Re Artù) — **r.:** Nathan Juran - **s.** e **sc.:** John Kohn, Jud Kinberg - **f.** (Technicolor): Wilkie Cooper, Jack Mills - **m.:** Laurie Johnson - **scg.:** Constable - **mo.:** Maurice Rootes - **int.:** Ronald Lewis (Robert Marshall), Janette Scott (Katherine), Mark Dignam (Re Artù), Ronald Howard (Edmund), John Laurie (Merlin), Jerome Willis (lo Zoppo), Richard Clarke (principe di Sassonia), Charles Lloyd Pack (dottore), Francis De Wolff (Blacksmith), John Gabriel (Earl di Chatham), Peter Mason (il giovane monaco), Michael Mellinger (il ladro), Gordon Boyd (capitano), Robert Gillespie (soldato), Kenneth Cowan (altro soldato) - **p.:** Jud Kinberg per la Ameran - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Columbia-Ceiad.

SIX-GUN LAW (La legge della pistola) — **r.:** Christian Nyby - **s.** e **sc.:** Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor): Lucien Ballard - **m.:** Buddy Baker, Franklyn Marks - **scg.:** Stan Jolley - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Robert Loggia (Elfego Baca), James Dunn (J. Henry Newman), Patric Knowles (Cyril Cunningham), Audrey Dalton (Diana), Lynn Bari (signora Simmons), James Drury (Joe Monroe), Kenneth

Tobey (Red Daniels), Jay C. Flippen (il vecchio Griswold), R. G. Armstrong (Jack O'Neil), Grant Withers (sceriffo Wharton), Edward Colmans (Bernal), Annette Funicello (Chuchita Bernal), Phillip Terry (Shannon) - **p. :** James Pratt per Walt Disney - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Rank.

SKABENGA (Furia africana) — **r. :** George Michael - **s. :** dal romanzo « African Fury » di G. Michael - **sc.** e **commento :** Edward Bernds - **f.** (Eastmancolor stampato in Spectacolor) : John B. Kennard, G. Michael - **m. :** Marlin Skiles - **mo. :** Neil Brunnenkant - **int. :** George Michael e indigeni dei villaggi della Beciuania, della Rodesia e del Mozambico - **p. :** G. Michael [**p. a. :** Lester A. Samson] - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

STANISLAS, AGENT SECRET o **HONORABLE STANISLAS, AGENT SECRET, L' (Spionaggio senza frontiere)** — **r. :** Jean-Charles Dudrumet - **s.** e **sc. :** Michel Cousin, Jean-Charles Dudrumet - **f. :** Pierre Gueguen - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Olivier Girard - **mo. :** Charles Bretoneiche - **int.** Jean Marais (Stanislas Evarist Dubois), Geneviève Page (Ursula Keller), Noël Roquevert (commissario Dubois), Jean Galland (col. D'Herblay), Maurice Teynac (Alfred), Gaia Germani (Andrea), Mathilde Casadesus (Maria Linas), Hélèn Dieudonné, Michel Seldow, Christian Marin, Germaine Dermoz, Marcelle Arnold, Raoul Billerey, Jean Loup Reynold, Jean Ozenne, Max Montavon, Louis Arbessier - **p. :** Les Films de La Licorne italgamma - **o. :** Francia-Italia, 1963 - **d. :** Dear-20th Century Fox.

SUPERGIALLO A SCOTLAND YARD : E' composto dai due film **CLUE OF THE SILVER KEY** (vedi) e **SHARE OUT, The** (vedi).

TARZAN'S THREE CHALLENGES (Le tre sfide di Tarzan) — **r. :** Robert Day - **s.** e **sc. :** Berne Giler e R. Day, sul personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Dyaliscope, Metrocolor) : Ted Scaife - **m. :** Joseph Horovitz - **scg. :** Wilfred Shingleton - **e. s. :** Cliff Richardson, Roy Whybrow - **mo :** Fred Burnley - **int. :** Jock Mahoney (Tarzan), Woody Strode (Khan Tarim), Tsu Kobayashi (Cho San), Earl Cameron (Mang), Jimmy Jamal (Nani), Ricky Der (Kashi), Anthony Chinn (Tor), Robert Hu (Nari), Christopher Carlos (Sechung) e l'elefantino Hungry - **p. :** Sy Weintraub per la Banner - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

TERRORISTA, Il — **r. :** Gianfranco De Bosio - **scg. :** Mischa Scandella - **mo. :** Carla Colombo - **altri int. :** Giorgio Tonini, Carlo Cabrini, Rina Tadiello - **d. :** Warner Bros.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 33 e altri dati a pag. 53 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Mostra di Venezia - Film fuori concorso).

TERROR IN TAHITI (Sexy a Tahiti) — **r., s.** e **sc. :** Umberto Bonsignori - **f.** (Technicolor) : Alberto Balderet - **m. :** Tejto Ito - **superv. m. :** Sylvain e Mottet - **mo. :** U. Bonsignori - **int. :** Tumata Teuiau, Lilian Felicien, Jean Kave, Poia, Oscar Spitz - **p. :** U. Bonsignori e Samule Benson per la International Film - **o. :** U.S.A. - Italia, 1961 - **d. :** Globe.

TWO AND TWO MAKE SIX (Due più due fa sei) — **r. :** Freddie Francis - **s.** e **sc. :** Monja Danischewsky - **f. :** Desmond Dickinson e Ronnie Taylor - **f. 2° unità :** Denys Coop - **m. :** Norrie Paramor (canzone « A Change of Heart » : N. Paramor, Bunny Lewis) - **scg. :** Ted Marshall - **mo. :** Peter Taylor - **int. :** George Chakiris (Larry Curado), Janette Scott (Irene), Alfred Lynch (Tom), Jackie Lane (Jule), Athene Seyler (zia Phoebe), Malcolm Keen (Harry Stoneham), Bernard Braden (sergente Sokolow), Ambrosine Phillpotts (Lady Smith-Adams), Jack McGowran (portiere di notte), Robert Ayres (col. Thompson), Edward Evans (Mack), Harry Locke (Ted), Jeremy Lloyd (il giovanotto), Marianne Stone (impiegata dell'hotel), Nina Parry (Prudence), Ken Wayne (magg. Calhoun), Gary Cockrell (Leo Kober), Bill Mitchell (Bob Young), Eric Woodburn (Dresser), Patricia English (cameriera del club), Bob Kantor, John Gardner, Bill Edwards, George Sperdakos (poliziotti dell'aviazione), Graydon Gould - **p. :** Monja Danischewsky per la Prometheus - **o. :** Gran Bretagna, 1961 - **d. :** Dear.

ULTIMO SOLE, L' — **r.:** Adriano Bolzoni - **s.**, **sc.** e **comm.:** A. Bolzoni - **f.:** operatori vari dei cinegiornali - **m.:** A. Francesco Lavagnino - **voce:** Renzo Palmer - **mo.:** Nino Baragli - **p.:** C.G.T. - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Paramount.

UNEARTHLY STRANGER (Assedio alla Terra) — **r.:** John Krish - **s.** e **sc.:** Rex Carlton - **f.:** Reginald Wyer - **m.:** Edward Williams - **scg.:** Harry Pottle - **mo.:** Tom Priestley - **int.:** John Neville (dott. Mark Davidson), Gabriella Licudi (Julie), Philip Stone (prof. John Lancaster), Patrick Newell (magg. Clarke), Jean Marsh (signorina Ballard), Warren Mitchell (dott. Munro) - **p.:** Albert Fennel per la Independent Artists - Julian Wintle-Leslie Parkyn Production - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Globe.

VEINARDS, Les (I fortunati) — **r.:** Philippe de Broca, Jean Girault, Jack Pinoteau - **s.:** da un'idea di Jacques Rémy - **sc.:** Jacques Emmanuel, Jack Pinoteau, Jacques Vilfrid, Jean Girault, Daniel Boulanger, Philippe de Broca - **f.:** André Dumaître - **m.:** Jean-Michel Defaye - **scg.:** Sidney Bettex - **mo.:** Armand Psenny - **int.** (I° episodio **Le VISON**): François Périer (Boiselier), Mireille Darc (Jacqueline) - (II° episodio **LE REPAS GASTRONOMIQUE**): Francis Blanche (Bricheton) - (III° episodio **LA VEDETTE**): Darry Cowl (Taquet), Geneviève Cluny (Patricia Paddington) - (IV° episodio **LE YACHT**): Pierre Mondy (Duchemin), France Anglade (Corinne), Jacqueline Maillan (moglie di Duchemin), Philippe Nicaud (Philippe), Jean Lefèvre (marinaio) - (V° episodio **LE GROS LOT**): Louis de Funès (Antoine Baurepaire), Blanchette Brunoy (sua moglie), France Rumilly (figlia dei precedenti) - **altri int.:** Guy Tréjan, Noël Roquevert, Yvonne Clech, Pierre Doris, Claudine Coster, Jacqueline Monsigny - **p.:** Roger Debelmas per la Erdey Films Production - **o.:** Francia, 1962-63 - **d.:** Mercurfilm (regionale).

WÜRGER VON SCHLOSS BLACKMOOR, Der (Lo strangolatore dalle 9 dita) — **r.:** Harald Reinl - **s.:** da un romanzo poliziesco di Bryan Edgar Wallace - **sc.:** Gustav Kampendonk, Ladislas Fodor - **f.:** Ernst W. Kalinke - **m.:** Oskar Sala - **scg.:** Werner Achmann - **c.:** Irms Pauli - **mo.:** Walter Wischniewsky - **int.:** Karin Dor, Ingmar Zeisberg, Harry Riebauer, Walter Giller, Rudolf Fernau, Dieter Eppler, Hans Reiser, Hans Nielsen, Richard Häussler, Carl de Vogt, Gerhard Hartig, Stefan Schwarz, Peter Nestler, Albert Bassler - **p.:** C.C.C. - **o.:** Germania Occ., 1963 - **d.:** regionale.

YOUNG GUNS OF TEXAS (I giovani fucili del Texas) — **r.:** Maury Dexter - **s.** e **sc.:** Henry Cross - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): John Nickolaus jr. — **m.:** Paul Sawtell, John Herring - **scg.:** Harry Reif - **mo.:** Richard Einfeld - **superv. mo.:** Jodie Copelan - **int.:** James Mitchum (Morgan Coe), Alana Ladd (Lily Glendenning), Jody McCrea (Jea Shelby), Chill Wills (Sam Shelby), Gary Conway (Tyler Duane), Robert Lowery (Jesse Glendenning), Barbara Mansell (Martha Jane Canary), Troy Melton (Luke), Robert Hinkle (sceriffo), Fred Krone (Pike), Alex Sharpe (Red), Will Wills (Cowhand) - **p.:** Maury Dexter per la A.P.I. (Associated Producers Int.) - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Dear-20th Century-Fox.

Riedizioni

AMBUSH (L'imboscata) — **r.:** Sam Wood - **s.:** Luke Short - **sc.:** Marguerite Roberts - **f.:** Harold Lipstein - **m.:** Rudolph G. Kopp - **scg.:** Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.:** Ben Lewis - **c.:** Walter Plulkett - **int.:** Robert Taylor, John Hodiak, Arlene Dahl, Jean Hagen, Don Taylor, Bruce Cowling, Leon Ames, John McIntire, Pat Moriarity, Charles Stevens, Chief Thundercloud, Ray Teal, Robin Short, Richard Bailey - **p.:** Armand Deutsch per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** Euro.

BABY DOLL (Baby Doll) — **r.:** Elia Kazan - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello e dati a pag. 38 del n. 3, marzo 1957.

BATTLE ZONE (Uragano su Yalù) — **r.:** Lesley Selander - **s.** e **sc.:** Steve Fisher - **f.:** Ernest Miller - **m.:** Marlin Skiles - **scg.:** David Milton - **mo.:** Jack Ogilvie - **eff. spec.:** Ray Mercer - **int.:** John Hodiak, Stephen McNally, Linda Christian, Martin Milner, Jack Larson, Dave Willock, Philip Ahn, Richard Emory, Carleton Young, Gil Stratton jr., John Fontaine, Todd Karns - **p.:** Walter Wanger e William A. Calihan jr. per l'Allied Artists - W. Wanger Prod. - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** regionale.

BEAU BRUMMEL (Lord Brummel) — **r.:** Curtis Bernhardt - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di Nino Ghelli e dati a pag. 75 del n. 12, dicembre 1955.

BHOWANI JUNCTION (Sangue misto) — **r.:** George Cukor - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di Paolo Valmarana e dati a pag. 62 del n. 3, marzo 1957.

BROKEN ARROW (L'amante indiana) — **r.:** Delmer Daves - **s.:** dal romanzo « Blood Brother » di Elliott Arnold - **sc.:** Michael Blankfort - **f.** (Technicolor): Ernest Palmer - **m.:** Hugo Friedhofer - **scg.:** Lyle Wheeler, Alber Hogsett - **mo.:** J. Watson Webb - **int.:** James Stewart, Debra Paget, Jeff Chandler, Basil Ruysdael, Will Geer, Joyce Mckenzie, Arthur Hunnicutt, Raymond Bramley, Jay Silverheels, Argentina Brunetti, Jack Lee, Robert Adler, Harry Carter, Robert Griffin, Bill Wilkerson, Mickey Kuhn, John War Eagle, Chris Willow Bird, J. W. Cody, Charles Soldani, Iron Eyes Cody, Robert Foster Dover, John Marston, Edwin Rand, John Doucette - **p.:** Julian Blaustein per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** Dear-Fox.

BRUTE FORCE (Forza bruta) — **r.:** Jules Dassin - **s.:** da un racconto di Richard Patterson - **sc.:** Richard Brooks - **f.:** William Daniels - **m.:** Miklos Rozsa - **scg.:** Bernard Herzbrun, John F. De Cuir - **mo.:** Edward Curtiss - **int.:** Burt Lancaster, Hume Cronyn, Yvonne De Carlo, Ann Blyth, Charles Bickford, Ella Raines, Anita Colby, Sam Levene, John Hoyt, Whit Bissell, Art Smith, Howard Duff, James O'Rear, Guy Beach, Jack Overman, Tom Steele, Vince Barnett, Jeff Corey, Sir Lancelot, Roman Bohnen, Richard Gaines, Howland Chamberlain, Edmond Cobb, Frank Puglia, James Bell, Crane Whitley, Kenneth Patterson, Charles McGraw, John Harmon, Wally Rose, Gene Stutheroth, Jay C. Flippen, Carl Rhodes - **p.:** Mark Hellinger per la Universal - **o.:** U.S.A., 1947 - **d.:** Metropolis.

CINERAMA HOLIDAY (Vacanze in Cinerama) — **r.:** Louis De Rochemont - **d.:** Dear.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello e dati a pag. 49 del n. 5, maggio 1957.

DRACULA (Dracula il vampiro) — **r.:** Terence Fisher - **d.:** Universal.

Vedere dati a pag. 67 del n. 6, giugno 1959.

FRIENDLY PERSUASION (L'uomo senza fucile o **La legge del Signore)** — **r.:** William Wyler - **scg.:** Edward S. Haworth - **arred.:** Joe Kish - **mo.:** Robert Swink, Edward Biery jr. e Robert Belcher - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e altri dati a pag. 52 del n. 11, novembre 1957.

GRAND BLUFF, Le (Il grande bluff) — **r.:** Patrice Dally - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 78 del n. 5, maggio 1958.

GUNFIGHTER, The (Il fuorilegge del Texas già **Il romantico avventuriero)** — **r.:** Henry King - **s.:** William Bowers, Andre De Toth - **sc.:** W. Bowers, William Sellers - **f.:** Arthur Miller - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, Richard Irvine - **mo.:** Barbara McLean - **c.:** Travilla - **int.:** Gregory Peck, Helen Westcott, Millard Mitchell, Jean Parker, Karl Malden, Skip Homeier, Anthony Ross, Verna Felton, Ellen Corby, Richard Jaeckel, Alan Hale jr., David Clark, John Pickard,

B. G. Norman, Angela Clarke, Cliff Clark, Jean Inness, Eddie Ehrhardt, Albert Morin, Kenneth Tobey, Eddie Parkes, Michael Brandem, Ferris Taylor, Hank Patterson, Mae Marsh, Credda Zajac, Anne Whitfield, Kim Spalding, Harry Shannon, Houseley Stevenson, James Millican, William Vedder, Ed Mundy - **p.:** Nunnally Johnson per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** UNIDIS (regionale).

GUNSIGHT RIDGE (L'uomo della legge) — **r.:** Francis D. Lyon - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 71 del n. 9, settembre 1958.

INTRIGO A TAORMINA (già **Femmine di lusso**) — **r.:** Giorgio Bianchi - **d.:** Cineriz.

Vedere dati a pag. 150 del n. 2-3, febbraio-marzo 1961.

NAKED STREET, The (Brooklyn chiama polizia) — **r.:** Maxwell Shane - **s.:** Leo Katcher - **sc.:** M. Shane, L. Katcher - **f.:** Floyd Crosby - **m.:** Emil Newman - **scg.:** Ted Haworth - **mo.:** Grant Whystock - **int.:** Farley Granger, Anthony Quinn, Anne Bancroft, Peter Graves, Else Neft, Jerry Paris, Frank Sully, John Dennis, Angela Stevens, Joy Terry, Mario Siletti, Whit Bissell, Jeanne Cooper, Sara Berner, James Flavin, G. Pat Collins, Harry Harvey, Judge Stanley, Frank Kreig, Joe Turkel, Harry Tyler, Sammie Weiss - **p.:** Edward Small per l'United Artists - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

OMBRE BIANCHE - THE SAVAGE INNOCENTS — **r.:** Nicholas Ray e Baccio Bandini - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 144 e dati a pag. 143 del n. 8-9, agosto settembre 1960.

SAVAGE, The (Il giuramento dei Sioux) — **r.:** George Marshall - **s.:** da un romanzo di L.L. Foreman - **sc.:** Sydney Boehm - **f.** (Technicolor) **:** John F. Seitz - **m.:** Paul Sawtell - **scg.:** Hal Pereira, William Flannery - **mo.:** Arthur Schmidt - **int.:** Charlton Heston, Susan Morrow, Peter Hanson, Joan Taylor, Richard Rober, Donald Porter, Ted De Corsia, Ian MacDonald, Milburn Stone, Angela Clarke, Orley Lindgren, Larry Tolan, Howard Negley, Frank Richards, John Miljan - **p.:** Mel Epstein per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** regionale.

THIS IS CINERAMA (Questo è il Cinerama) — **d.:** Dear.

Vedere giudizio di Nino Ghelli e dati a pag. 79 del n. 7, luglio 1955.

TIME BOMB - TERROR ON A TRAIN (Terrore sul treno) — **r.:** Ted Tetzlaff - **s.** e **sc.:** Kem Bennett - **f.:** F. A. Young - **m.:** John Addison - **scg.:** Cedric Gibbons, Alfred Junge - **mo.:** Frank Clarke, Robert Watts - **int.:** Glenn Ford, Anne Vernon, Maurice Denham, Harcourt Williams, Victor Maddern, Harold Warrender, John Horsley, Campbell Singer, Bill Frazer, Herbert C. Walton, Martin Wyldeck, Harry Locke, Frank Atkinson, Ernest Butcher, Arthur Hambling - **p.:** Richard Goldstone per la M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1952 - **d.:** regionale.

UNDERCOVER MAN, The (Il capo della gang - già **Mani lorde)** — **r.:** Joseph H. Lewis - **s.:** Arthur T. Horman - **sc.:** A. T. Horman, Lee Loeb - **f.:** Irving Glassberg - **m.:** Milton Schwarzwald - **scg.:** Bernard Herzbrun, Nathan Juran - **mo.:** Ralph Dawson - **int.:** Glenn Ford, Nina Foch, James Whitmore, Barry Kelley, David Wolfe, Frank Tweddell, Howard St. John, Leo Penn, John Hamilton, Joan Lazer, Anthony Caruso, Angela Clarke, Ester Minciotti, Robert Osterloh, Kay Medford, Patricia White, Peter Brocco, Everett Glass, Joe Mantell, Michael Cisney, Marcella Cisney, Sidney Dubin, William Vedder - **p.:** Robert Rossen per la R. Rossen Prod.-Columbia - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** Metropolis.

IN COPERTINA: Monica Vitti in *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, « Leone d'oro » a Venezia.